

AUTOREFERAT

Agnieszka Grodzińska

Informacje osobowe:

1. Imię i nazwisko: Agnieszka Grodzińska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w dniu 18 czerwca 2014 roku. Tytuł rozprawy doktorskiej: „Akomodacja obrazu w procesie postreprodukcyjnego oglądu”.

Dyplom ukończenia studiów wyższych: magister sztuki, kierunek: edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych w zakresie: pedagogiki sztuki, krytyki i promocji sztuki oraz malarstwa sztalugowego z wynikiem celującym.

Wydział Edukacji Artystycznej, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), data egzaminu magisterskiego: 5 czerwca 2009

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych

- od 1 października 2014 zatrudniona jako adiunkt w Akademii Sztuki w Szczecinie, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Pracownia Obrazu/Rysunku 9, Pracownia Obrazu/Rysunku 6
- od 23 września 2013 zatrudniona jako asystentka w Akademii Sztuki w Szczecinie, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Pracownia Sztuki w Przestrzeni Publicznej

4. Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję

- publikację *Classy of an Art Class: Nawigacje i Ćwiczenia*, wydaną przez Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2018, oraz cykl prac włączonych w serię *Classy of an Art Class* (powstałych w latach 2016-2018)

jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. Z 2016 r. poz 1311.):

AGNIESZKA GRODZIŃSKA

1. 04. 2019, POZNAŃ

Spis treści:

- I. Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych w latach 2009-2014 __ 4 s.
- II. Działalność artystyczna po nadaniu stopnia doktora sztuk pięknych w latach 2014-2018 __ 5_s.
- III. Opis dzieła wskazanego jako osiągnięcie habilitacyjne _13__s.
- III. a. Wstęp, opis projektu i najważniejsze założenia _13_s.
- III. b. *Classy of an Art Class, część 1. Nawigacje* _16_s.
- III. c. *Ćwiczenia* oraz cykl prac w serii *Classy of an Art Class* pokazywanych w ramach wystaw indywidualnych i zbiorowych w latach 2016-2018 r. _25_s.

I. Działania artystyczne przed doktoratem:

Egzamin magisterski zdałam w 2009 r. na Wydziale Edukacji Artystycznej, otrzymując dyplom w zakresie krytyki i pedagogiki sztuki oraz malarstwa. Pracę teoretyczną *Przesunięty punkt ciężkości - przemieszczanie się narracji poza przestrzeń obrazu malarzkiego* pisałam u prof. dr. hab. Grzegorza Dziamskiego, analizując historie spoza obrazu i rolę fotografii i reprodukcji w malarstwie, pracę praktyczną pt. *Light Fever* stworzyłam pod kierunkiem prof. dr hab. Wojciecha Łazarczyka.

W 2009 roku otrzymałam Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” (wystawa i publikacja artystyczna *Light Fever*, wyd. Stowarzyszenie Starter), a w 2011 r. stypendium z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (cykl wystaw i publikacja *Echo Park*). Książka *Echo Park* (wydana w wydawnictwie *Morava*, w 2012 r.) analizowała relacje obrazów abstrakcyjnych i obiegu ich reprodukcji. Była dokumentacją z podróży do Nowego Jorku w formie notatek, slajdów, rysunków, fotografii. Dodatkowo składały się na nią teksty kuratorki i krytyczki sztuki Anny Miczko. Książce i całemu projektowi w późniejszym czasie towarzyszyło krótkie wideo *Echo Park in the Park*, pokazywane wraz z nią w ramach wystawy *Impossibility vs. Self-censorship* (El Matadero, Madryt, Hiszpania, 2013) oraz w ramach dwóch wystaw indywidualnych: w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu (2011) oraz w Galerii Starter w Warszawie (2011). Wideo i książka pojawiły się także w ramach wystaw zbiorowych: *10 Edycja Konkursu Gepperta* (2011) we Wrocławiu, *Trzy powroty i wzwód*, Galeria As, Kraków i *Medialny Stan Wyjątkowy*, Muzeum Narodowe, Szczecin (2013).

W latach 2006-2014 aktywnie działałam w Stowarzyszeniu Starter, realizując wystawy, warsztaty i spotkania w poznańskiej, a następnie warszawskiej siedzibie: *Muzeum* (w duecie z Marko Tadić), Galeria Starter, Warszawa (2013), *Temperatura ciała perfekcyjnie czarnego*, Galeria Starter, Warszawa (2012), *Pokoje i widoki*, Galeria Starter, Poznań (2010), *Art for the Social Change - Osłodzić sobie kulturę*, w ramach Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu (2011), *Poznań Poetów*, we współpracy z CK Zamek w Poznaniu i Stowarzyszeniem Starter (2009), warsztaty artystyczne *Kolorfix* i *Slajdszot* w Galerii Starter w Warszawie (2012). Działania artystyczne prowadzone w oparciu o formułę autorskiego warsztatu realizowałam w tamtym czasie także w Królikarni w Warszawie (2013) czy Muzeum Narodowym w Warszawie (w programie edukacyjnym do wystawy Marka Rothko, we współpracy ze Spotlight Kids, 2013).

Realizowane w tym czasie prace (kolaże, instalacje, obrazy, druki artystyczne) rozwijały się w działaniu z materiałem/obrazem znalezionym i jego przestrzenną kontekstualizacją. Serie prac (*Domestic Saturation* oraz *Office Saturation*) pokazywane w ramach wystawy *Saturation Rhythm*, w Galerii Laboratorio w Pradze (2013) zostały zakupione później do Kolekcji Hotelu Europejskiego. Inne wystawy z tego czasu to m.in. *Czas Kolażu*, Kordegarda, Warszawa (2013), *Exhibited window. Closed for itself*, Galeria Witryna, Warszawa (2013), *Chora Sztuka*, Jerozolima, Al. Jerozolimskie, Warszawa (2012) czy *Genealogie pracy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań (2013). Tej ostatniej towarzyszył katalog pod tym samym tytułem, z moim autorskim tekstem *Art is art, everything else is everything else*; wyd. Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.

W 2012 roku uczestniczyłam w ogólnopolskich interdyscyplinarnych konferencjach naukowych: *Problemy edukacji kulturalnej i artystycznej* oraz w konferencji *Artysta-Kurator-Instytucja-Odbiorca* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, na tej ostatniej z wystąpieniem pt. *Cultural Standard Time. Proces kształtowania współczesnego odbiorcy sztuki na przykładzie kilku zagranicznych strategii promocji kultury*. W tym samym roku ukazała się publikacja pokonferencyjna (wyd. Galeria Miejska Arsenał), gdzie znalazł się tekst o tym samym co wystąpienie tytule.

Od 2010 wykładałam przedmiot *Cielesność w historii sztuki* w Katedrze Nauk Społecznych Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu, analizując ze studentami rolę i aspekty ciała w kulturze i sztuce współczesnej. Od 2011 r. podjęłam stałą współpracę z magazynem *Artpunkt*, wydawanym przez Galerię Sztuki Współczesnej w Opolu, gdzie do 2017 r. prowadziłam autorską kolumnę zatytułowaną *Read and Die*, analizując rozmaite aspekty tekstu i lingwistycznej wizualności w sztuce współczesnej.

W 2012 r. zostałam laureatką konkursu *Curators Network*, realizowanego przez Mocak (Muzeum Sztuki Współczesnej) w Krakowie, oraz finalistką konkursu Talenty Radia #3. W 2014 otrzymałam Medal Młodej Sztuki, przyznawany przez „Głos Wielkopolski”.

II. Działania artystyczne po doktoracie

Rozprawa doktorska realizowana w 2014 r. na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu składała się z eseju pt. *Akomodacja obrazu w procesie postreprodukcyjnego oglądu*, oraz cyklu prac i publikacji artystycznej pod wspólnym tytułem *Flex-O-View. S-q-u-e-e-z-e to Focus* (wyd. Galeria Starter, Warszawa 2014). Prace analizowały strategie użycia reprodukcji w formach instruktażowych, w ich fotograficznych relacjach z obrazem i czasem, oraz zmianą jaka zaszła w percepcji postrzegania obrazów pod wpływem przyśpieszenia ich powielalności. Esej problematyzujący te obszary we współczesnych działaniach artystycznych został opublikowany dwa lata później jako publikacja naukowa pt.: *Hello Frame! Picturemaking is coming. Postreprodukcyjne praktyki artystyczne* w Wydawnictwie Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie (2016).

Rozpoczęte już wcześniej działania z obrazami znalezionymi i reprodukcjami rozwijałam w postaci instalacji wieloelementowej w ramach rezydencji w *Banska Stanica Contemporary*, w Banská Štiavnica w Słowacji (2014 r). Realizowany tam *Reprograf Guestroom* był zbudowaną przeze mnie instalacją-punktem ksero-pracownią wizytującą na starej stacji kolejowej, z której kilka razy dziennie odjeżdżał pociąg. Moja praca funkcjonowała w oparciu o sytuację przestrzenną tego miejsca – we współdziałaniu z ludźmi przechodzącymi przez stację oraz z włączeniem elementów i osób obecnych w tym miejscu. Finalnie w ramach instalacji powstało ok. 250 prac-rysunków kserograficznych w pojedynczych seriach, oraz dwie unikatowe książki artystyczne.

Rozpoznaną tam technikę kserograficzną zaczęłam w tamtym czasie stosować już powszechnie, jako niezwykle inspirującą w swej prostocie i dostępności. Fragmentaryczność, reprodukowalność i format geometryczny odbitki jeszcze lepiej pozwalały mi konstruować większe powierzchnie i instalacje w oparciu o zastaną przestrzeń, oraz wpisywać je w dowolne kształty, obrazy, obiekty. Ta kserograficzna metoda wykonywania rysunku-fotografii realnych form znalezionych dawała możliwość zmiany ich skali i nakładania obrazów zarówno względem siebie w konkretnej odbitce, jak i względem innych odbitek w serii, niejako sąsiadujących z nimi w przestrzeni. Ponieważ moje wykorzystanie maszyny kserograficznej miało za zadanie uaktywnić, zwielokrotnić i przyśpieszyć pracę ze zmultiplikowanym wielokrotnie obrazem, zachowując jednocześnie ciągły wpływ i możliwość zmian/przesunięć/wariantów paradoksalnie większość powstałych wówczas prac miało albo rozmaite wersje (i rzadko kiedy występowały w większej ilości kopii), albo też rozciągały się w przestrzeni, poszerzając swoją formę i tworząc wibrujący obraz na rozległej powierzchni; podobny lecz nie identyczny. Odnajdywanie tych dywersji obrazu było kluczowe dla koncepcji praktyk postreprodukcyjnych. Projekt *Reprograf Guestroom* prezentowałam zimą tego samego roku podczas *Pecha Kucha Night* w Bratysławie.

Sposób przepływu i rozproszenia form charakterystyczny dla obranych procesów pracy z obrazem wpływał na wiele prac i wystaw realizowanych w tamtym czasie. W *Hard Light in the Light Heat* w Galerii Wozownia w Toruniu (2015) zaprezentowałam przeskalowane hiper zoomem przedruki obrazów towarzyszących ogłoszeniom towarzyskim, autorskim reprezentacjom ciała w ofercie gazetowej. Na wystawie pokazałam ok. 45 wielkoformatowych prac graficznych, oraz kilka obiektów, w tym analogowy druk ciała na

15-metrowym papierze do faksu, wykonanym olejem i kserograficznym proszkiem węglowym. Wystawie towarzyszył autorski katalog wykonany techniką risografii.

Z kolei prace z wystawy *Chcesz mieć spokój w grobie, nie zostawiaj nic po sobie* w BWA Zielona Góra (2015) odnosiły się do czterdziestolecia istnienia galerii i nawiązywały do materiałów i systemów wystawienniczych znalezionych w tamtejszych archiwach – przefotografowywanych i przeskalowywanych przeze mnie, a następnie użytych w instalacji site-specific. Pomiędzy konstrukcją prowizorycznych rusztowań łączonych z dawno nieużywanymi i kurzącymi się w magazynie elementami wystawienniczymi z początków istnienia galerii ustawione zostały drewniane fotograficzne postaci dawnych gości wystaw (fotografujących czy obserwujących prace), oraz drobne obiekty i druki graficzne: kurtyny z odbitek kserograficznych na faxie, odbitki na tkaninach czy seria dwunastu wielkoformatowych autoportretów fotograficznych (*Still Life/Still Dead*) z wykorzystaniem kserografii masek pośmiertnych sławnych ludzi. Wystawa w BWA była także wielopoziomową konstrukcją opartą na refleksji nad pozostałością i archiwizacją, koniecznością konfrontacji i wymazywania przeszłości, jej reinterpretacji wobec zachowanego zaświadczenia istnienia. Towarzysząca wystawie dokumentacja fotograficzna oraz filmowa wykorzystywała także zdjęcia z kamer przemysłowych galerii oraz niedostępnych przeciętnemu widzowi ujęć perspektywicznych.

W roku 2015 r. brałam także udział w grupowej wystawie *Beyond the Obvious – Contemporary Women Artists from CEE* w Budapeszcie, kuratorowanej przez Zitę Sarvari. Pokazywana tam seria kolaży na papierze (*Double Vision*, 2013) prezentowana była w Galerii Inda, cała wystawa obejmowała zaś trzy budapesztańskie galerie (*Inda, Deak Erika i Viltin*). W lipcu 2015 r. realizowałam ponadto rezydencję w Institut für Alles Mögliche, Berlinie, gdzie prezentowałam cykl obiektów oraz rysunków nawiązujących do architektury i symboli ośrodków kulturalnych Berlina. W tym samym roku realizowałam też warsztaty prowadzone w ramach projektu i wystawy *Lokalsi* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu oraz pokaz prac i wykład autorski w Galerii Silverado, UAP Poznań, pt. *Kij w Obraz*.

W 2016 przygotowałam indywidualną wystawę w Galerii Fotografii PF w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, w ramach cyklu *Obiekt Fotografii (Po Trzecie)*. Przestrzeń galerii oraz ruchomą ścianę pokrywały szczelnie kolaże-rysunki kserograficzne na papierze, nawiązujące do struktury siatki (kratownicy), będące ksero-fotografiami przedmiotów i obrazów dołączanych lub wykorzystywanych w dawnych publikacjach-instruktażach fotograficznych dla amatorów i profesjonalistów. Znalazły się tam przedruki z pierwszych czarnobiałych jeszcze podręczników obsługi ksero oraz węgierskich publikacji fotograficznych, z których wyszczególniony został kolorowy druk-wzornik bazujący na judaistycznej gwiazdzie Dawida. Grafika ta posłużyła do wideo-animacji (*This is not a Filter*) również pokazywanej na tej wystawie, wraz z innymi transformacjami z wyżej wymienionych książek przedstawiającymi m.in. spis ilustracji i dziękczynnych formuł do właścicieli oryginałów (*Disaster of Courtesy*) czy dyktatorów minionej epoki jako materiału bazowego photoshopowego instruktażu obróbki zdjęć w publikacjach z lat 90 (*Lenin's Angel*). Cała wystawa oparta była na pracy z materiałem znalezionym oraz na jego procesualnej obróbce w technikach kserografii oraz animacji.

W tym samym roku otrzymałam trzymiesięczną rezydencję w Futura Karlin Studio w ramach Funduszu Wyszehradzkiego, dzięki której mogłam rozpocząć projekt *Classy of an Art*

Class, inicjujący proces badania i zbierania materiałów wizualnych i wywiadów z artystami. Prace realizowane w ramach tej rezydencji pokazywane były podczas wystawy w formie *Open Studio*. Podczas pobytu w Pradze skupiłam się na realizowaniu działań w przestrzeni – badaniu budynków czy elementów architektury w kontekście dydaktyzmu symbolicznego, państwowego „uszkolnienia” społeczeństwa, oraz wyłomów/szczelin w tych strukturach czynionych poprzez działania i formy artystyczne. W tym czasie powstały krótkie wideo i zdjęcia poklatkowe dokumentujące akcje wykonywane przeze mnie lub w ramach choreografii z tancerką na trzech poziomach Pomnika Narodowego na Vítkovie (Národní Památník na Vítkově) – w budynku (wnętrze Czerwonej Sali), na dziedzińcu (front budynku) i w Mauzoleum (piwnice). Poza tymi działaniami powstały także obiekty wewnątrz pracowni, przerobionej na wzór klasy-studia i podzielonej przez kilkumetrowe wiszące siatkowe kurtyny. Prace takie jak *Pionier Girl* czy *Pinokio Girl*, bazowały na reprodukcjach odbijanych ręcznie, kserograficznych kolażach motywów znalezionych, na tkaninach. Obiekty takie jak *Cross it* czy *One finger doesn't clap* nawiązywały do mechanizmów karania i nagradzania, *Eat End Rest* – do przymusu bezczynności. W ramach *Open Studio* pokazywane były także dwa projekty publikacji: *It can be (akryl i papier, 25 stron)* oraz *Kinderbuch Revolutionäre* (kolaże i rysunki na zdjęciach i książce, 200 str.), a także m.in. *Flag School Border* (kolaż-instalacja), *Apple View* (instalacja), *Red Diary* (seria 30 rysunków na papierze), *Morgue Gimmastic* (fotografie z działania), *Hearth Hall* (wideo i fotografia).

W grudniu 2016 roku uczestniczyłam też w wystawie zbiorowej *Roy da Prince* w Galerii Futura w Pradze. Pokazywane tam prace *Fences* (instalacja z trzech obiektów z metalu) oraz *Hard Light* (trzy wielkoformatowe druki na papierze bawełnianym) obracały się wokół tematu kultury mrocznych amerykańskich przedmieść i historii undergroundowych działań artystycznych Roy da Prince’a, wpisując się w przestrzeń rozległych podziemnych labiryntów galerii.

Poza powyższymi projektami w 2016 roku brałam również udział w innych wystawach grupowych: *Stretching Space* (Galeria Inda, Budapeszt), *Odejście* (wystawa w ramach Bielskiej Jesieni, Bielsko-Biała), *Nic nigdy z tego nie będzie* (Galeria Lęctwo, Poznań), *POLISH(ED)HUNGARIAN* (we współpracy z Eastern Europe’s Leading Contemporary Art Fair i Art Market Budapest, Apteka Sztuki i Instytut Węgierski w Warszawie) oraz *Pasożyty* (Mona Art Space, Poznań). Wygłosiłam też wykład pt. *Książka artystyczna* w ramach wystawy *Biblioteka* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. W lipcu 2016 roku poprowadziłam warsztat *Ready for a ready-mades* z okazji stulecia *Fontanny Duchampa* oraz wykład o współczesnych szkołach artystycznych w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

Dzięki rozpoczęciu projektu *Classy of an Art Class* zaczęłam w coraz większym stopniu w swojej praktyce artystycznej skupiać się na sposobach działania rozmaitych instytucji artystycznych i edukacyjnych i na ich relacjach z jednostkami. Rozważałam w szczególności problemy związane z widocznością i trybami istnienia/oddziaływania wpisanej w te relacje władzy, z rolą kontroli narzucanej/podważanej przez przestrzeń, sposoby zachowań ludzi czy metody edukacyjne. Zaczęłam intensywnie interesować się wizualnymi kodami, wyznaczającymi mechanizmy dyscyplinowania i dostarczania przyjemności, analizowałam relacje między budynkami, przedmiotami o różnym statusie (porzuconymi,

zniszczonymi, okaleczonymi...) i edukacją jako praktyką krytyczną, poddającą pod namysł swoje własne uwikłania w różne systemy władzy i widoczności.

W 2017 roku otrzymałam rezydencje w dwóch ośrodkach artystycznych w Brandenburgii, w Niemczech. Rezydencja w *betOnest/ Emergence of a New Art Space* (Stolpe/Oder) była dwutygodniowym działaniem (w lipcu 2017) w przestrzeni częściowo opuszczonej cementowni leżącej tuż nad Odrą. Prace tam realizowane – obiekty, fotografie i instalacje wieloelementowe w przestrzeni włączone zostały do cyklu *Classy* jako rozwinięcie refleksji nad geometrią form i struktur dyscyplinujących. Natomiast w ramach rezydencji w *Schloß Trebnitz Bildungs und Begegnungszentrum* (lipiec-sierpień) realizowałam projekt badawczy w Archiwum Pedagogicznym im. Emila Kobi oraz pracowałam nad serią obrazów i prac opartych na tekście na tkaninach odnoszących się do znalezionych tam materiałów. W ramach kontekstualnego działania w przestrzeniach zamku-szkoły z nastolatkami i dziećmi z Polski i Niemiec powstały obiekty z tkanin oraz seria prac fotograficzno-tekstowych, również zamieszczona w publikacji.

W 2017 roku brałam także udział w kilku wystawach zbiorowych, m.in.:

- *Szczecińskie awangardy*, Muzeum Narodowe w Szczecinie (pokazując obiekt i fotografię *Cross it*, oraz pracę *This is not a filter*),
- *Oczy w Betonie*, Galeria Łęctwo, Poznań (z pracą *Glass Holder*),
- *I am still alive*, Galeria FWD, Poznań (z pracą *More Than Clear*),
- *Disrupt*, Nowe Miejsce, Al. Jeruzolimski 51, w ramach Warsaw Gallery Weekend, Warszawa, (z pracami *Manimal Watcher* oraz *Eat End Rest*),
- *Koledzy z Klasy*, Galeria 9/10 Oficyna, Poznań (z pracą *Pionier Girl/ Red Tongue*),
- *Hole for two, done twice*, Galeria 9/10 Oficyna, Poznań (z aranżacją-instalacją przestrzenną i wieloelementową).

Zrealizowałam ponadto indywidualną wystawę *No one loves the cowgirl*, w Galerii Łęctwo w Poznaniu, w ramach której prezentowane były nowe obiekty i instalacje, oraz wideo i obraz. O tej wystawie, jak i o inspirujących mniejszych już wówczas praktykach przecinających przestrzeń sztuki i edukacji opowiedziałam w wywiadzie, który ukazał się w publikacji „*Antywzorce*” w *współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, red. dr K. Sikorska, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018, pod tytułem: *Przesunięcia do innej perspektywy myślowej. Karolina Sikorska rozmawia z Agnieszką Grodzińską o wymianie doświadczeń, dyscyplinie i dzikości*. W 2017 roku ukazał się też mój esej pt. *Well-sorted hieroglyphic being* w recenzowanej publikacji zbiorowej: *Tekst wizualny jako forma metasztuki* (Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, 2017), w którym analizowałam problem struktur hieroglificzno-symbolicznych i ich wpływie na reakcje cielesne w odwołaniu do fenomenologii percepcji.

W roku 2018 zrealizowałam pięć wystaw indywidualnych: cztery w kraju i jedną zagranicą:

- Projekt *Second Shower* w Galerii Rodriguez w Poznaniu, który koncentrował się na tworzeniu relacji z przestrzenią samej galerii. Minimalistyczne freski na ścianach oraz dwie projekcje wideo wchodziły w dialog z widzem trawestując formę wernisażu przez zamieszczoną pod sufitem kamerę-projekcję. Trzeci obiekt, praca złożona z tekstu na tkaninie wchodziła w relację ze światłem wpadającym do galerii „wyświetlając” napis na podłodze.

Szkice do wystawy jako kolaże kserograficzne pokazywane były w gabinecie galerii, który został włączony w samą aranżację wystawy.

- Wystawa *No More no Less* w Zonie Sztuki Aktualnej w Szczecinie odnosiła się bezpośrednio do genealogii tego miejsca, „uszkolnionego” przez swoje sąsiedztwo z Akademią Sztuki. Wieleelementowa instalacja przypominająca tor przeszkód, z pracami oraz elementami nawiązującymi do szkolenia młodych adeptów sztuki, schematów pedagogicznych i języka, domagała się przedefiniowania stanu rzeczy i sposobów myślenia o tym miejscu.

- Wystawa *Manipure* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie skupiała się na połączeniu manualności i manipulacji z czystością (*pureness*). Balansowanie między pragnieniem swobody ekspresji, a cyzelowaniem form i postaw było dominantą tej wystawy. Pokazywany film (*Pushing light outside the box*) oraz obiekty *Manipure* czy *Subiektywne formy wskaźnikowe* ustawione były wobec opadających z sufitu sentencji Emila Ciorana, stawiając pytania o sposoby pielęgnowania, odkrywania i zasłaniania społecznych rytuałów, w ramach których ciała są kategoryzowane czy poddawane współdziałaniu i kontroli. (Wybrane prace z dwóch powyższych wystaw zostały włączone do serii *Classy of an Art Class* i umieszczone w publikacji).

- W 2018 r. wygrałam ponadto konkurs na wystawę w Galerii Anex/GSW w Opolu, gdzie w maju zrealizowałam ekspozycję *Trap is Ready. Head is Done*, składającą się z instalacji z dwóch dwumetrowych drewnianych sylwetek postaci, piasku oraz pracy wideo (*Head is done* 2018).

- Wystawa *References* odbyła się jako finalizacja mojej rezydencji w galerii Bartók-negyed (Eleven Blokk Art Foundation) i połączona była z sąsiadującym obok studium. W ramach wystawy okazałam krótkie video *Dusty Star*, oraz cykl prac na płótnie: (*Bez tytułu/Snakes*), (*Bez tytułu/Tables*), (*Bez tytułu/Clock*), obiekt z metalu, papieru i materiału (*Tableau Mort*), obiekt z papieru i drewna (*Obstacle I*), dwa obiekty z tkaniny, drukowany ręcznie (*Do you need urgent help?*), dwie szarfy-flagi z tekstem na zewnątrz budynku (*Work it! Sentence after O. Lipmann*), serię 40 kserografik i instalację z elementów drewnianych, plastikowych, kamiennych oraz węgla (*Hun-Bau Trap*) i rysunków (*Bez tytułu*).

W roku 2018 brałam też udział w czterech wystawach zbiorowych:

- *How far can you see? Gabinet prawdziwych horyzontów* (kurator Stach Szablowski) w Galerii Rodriguez w Poznaniu. Wystawa podejmowała problem patrzenia i ograniczeń percepcji w odniesieniu do struktur kartograficznych i myślowych. Pokazywane tam prace: *Apple View*, *Fences*, *Dead man Sitting Mask*, *Flex-o-View* oraz obiekt *Bez tytułu/Glasses* odnosiły się do koncepcji horyzontu jako linii graniczącej/rozdzielającej perspektywy patrzenia.

- w ramach 16. edycji Festiwalu Survival (Kapitał) w pałacu Wallenberg-Pachalych, we Wrocławiu pokazałam pracę *Yes, we can't* (flaga z tekstem).

- *Triple Bed, Double Scotch, One pair of Shoes* w Hotel Polonez w Poznaniu – brałam w niej udział z pracami pt. *Girl from Full Service* (obraz na płótnie), *Eat End Rest* (obiekt z metalu), *You Deserve Dessert* (obiekt ze skóry i owoców). Wystawa była także moim projektem kuratorskim (pozostali kuratorzy: Zuzanna Klein i Maciej Nowacki). Dwudziestu artystów z Polski i zagranicy podjęło się dialogu z przestrzenią dawnego Hotelu Polonez, pokazując swoje prace na trzech piętach budynku. Artyści odnosili się do historii budynku oraz

znajdujących się tam elementów architektoniczno-rzeźbiarskich dawnego kasyna, holu i baru. Wystawa została włączona w program Poznań Art Week.

- W czerwcu 2018 zostałam laureatką programu Erasmus +, który realizowałam w Amsterdamie we współpracy z ośrodkiem sztuki *ROZENSTRAAT- a rose is a rose is a rose*, <https://www.rozenstraat.com>. W trakcie tego tygodniowego wyjazdu zbierałam materiały wizualne w Akademii Rietveld oraz przeprowadzałam wywiady z artystami. Część z nich weszła w skład mojej najnowszej publikacji.

- Od lipca do października 2018 byłam na rezydencji artystycznej w Budapeszcie, w ramach otrzymanego Stypendium Wyszehradzkiego w Bartók-negyed (Eleven Blokk Art Foundation). Trzymiesięczny projekt zatytułowany *Hun Bau Trap* był wizualnym badaniem przestrzeni miasta (z dominantą odprysków szkoły Bauhausu) oraz serią spotkań i rozmów z artystami tam poznanymi na temat ich działań i metod uczenia sztuki. Wywiady weszły w książkę *Nawigacje*. Realizowane przeze mnie w tamtym czasie obiekty, obrazy i rysunki były rozwinięciem obserwacji fotograficznych w przestrzeni Budapesztu i część z nich została włączony w serię *Classy*. W ramach tej rezydencji zaprezentowałam dwie odsłony: wystawę oraz open studio: *References/Open Studio* w przestrzeni studyjnej oraz w sąsiadującej z nią przestrzeni galeryjnej w Bartók-negyed (Eleven Blokk Art Foundation). Pokazy włączone zostały w program kuratorskich wizyt podczas Budapest Gallery Weekend.

- W listopadzie 2018 roku brałam też udział w wystawie zbiorowej *Dlaczego nie wysyłamy artystów na księżyc* (z pracą pt. *Ostatni Telegram*), w Galerii FWD w Poznaniu.

Pod koniec roku 2018 opublikowałam książkę *Classy of an Art Class*, składającą się z dwóch części: *Nawigacje* oraz *Ćwiczenia*, o której więcej poniżej.

W 2019 roku brałam udział w wystawie zbiorowej (*Soon This Body Will Be Still*) w *MATCA art space* w Cluj Napoka w Rumunii. Przygotowałam też tekst do recenzowanej publikacji zbiorowej pt. *Miejsca. O przestrzeniach dla sztuki*, red. dr M. Kaźmierczak, dr A. Orlikowska, ISBN: 978-83-951340-0-5 (planowane wydanie-wiosna 2019). W lutym wygłosiłam wykład zatytułowany *Jak nie zepsuć artystki/artysty w szkole?* w ramach wystawy *Czekając aż pstryknie* - prezentacji towarzyszącej kaliskim *A-Kumulacjom*, w Galerii im. J. Tarasina w Kaliszu.

III. Opis dzieła – cyklu przedstawionego do habilitacji

III. a Wstęp

Jako pracę przedstawioną do procesu habilitacyjnego wskazuję druk artystyczny: *Classy of an Art Class*, składający się z dwóch części: *Nawigacje* i *Ćwiczenia*. Podsumowują one projekt artystyczno-naukowy, realizowany w latach 2016-2018 podczas podróży-rezydencji (Niemcy/ Słowacja/ Czechy/ Węgry/Holandia) i w czasie zagranicznych prezentacji rezydencjalnych typu „open studio”. We wskazanym druku artystycznym znalazły się także prace i dokumentacje różnorodnych działań w procesie, wykonanych i prezentowanych na krajowych wystawach jako dopełnienie i materializacja moich poszukiwań badawczych.

Praca jest rozwinięciem wcześniej przyjętej przeze mnie perspektywy patrzenia na modele kulturowe i procesy percepcyjne, zachodzące pod wpływem współczesnej reprodukcji i dystrybucji obrazów (*Hello Frame! Picturemaking is coming. Postreprodukcyjne praktyki artystyczne*, wyd. Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, 2016). Rozwija ponadto podjęte wówczas analizy strategii artystycznych realizowanych wobec reprodukcji. Ale wskazane przedsięwzięcie stanowi przede wszystkim propozycję uważnego przyjrzenia się habitusom uczenia sztuki. W *Nawigacjach* poszukuję odpowiedzi na pytania o metodę, punkty odniesienia, rolę artysty w procesie edukacyjnym. Próbuję odkryć, jak artyści i adepci sztuki nabywają dyspozycje optymalizujące ich działanie w społeczeństwie. Rozmawiam z artystami, przyglądam się miejscom w których pracują. W drugiej części, *Ćwiczeniach* – przetwarzam w procesie artystycznym, w działaniu z materiałem pewne impulsy i intuicyjne refleksje nad tym co zaobserwowane, co staje się możliwe do rozwinięcia w innym modelu przyszłości. Prace i sytuacje zawarte w tej książce funkcjonują zarówno indywidualnie, jak i jako seria. Analizuję mechanizmy obecnie wyraźne dla mnie już od najwcześniejszych etapów edukacji po te, które często obserwuję lub stosuję dziś (w różnym stopniu uświadomiony sposób) w swoim własnym procesie uczenia (siebie/innych) sztuki. Finalizacja tej refleksji w postaci wystaw i publikacji jest podsumowaniem pewnego etapu analiz i z tej perspektywy jest zupełnie nowym krokiem w moje twórczości artystycznej.

Co więcej, problemy, które zgłębiam za sprawą tej pracy, to znaczenie reprodukcji wiedzy, struktur sztuki oraz postaw artystycznych pojawiających się w ramach habitusu pola uczenia sztuki. *Reprodukcja* (odnosząc się do koncepcji Pierre’a Bourdieu, jednej z bardziej inspirujących postaci formujących współczesne myślenie o pedagogicznym habitusie) przyczynia się do przededefiniowania procesów uczenia i tzw. kwalifikacji edukacyjnych, traktowanych tu jako kapitał kulturowy i kapitał społeczny, z istotną dominantą patrzenia na te procesy przez pryzmat kulturowej arbitralności, dziedzictwa czy przemocy symbolicznej (a więc zaszczerpienia i narzucania kultury warstwy wyższej, dominującej warstwie niższej). Koncepcje Bourdieu (zawarte m.in. w takich książkach jak *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania* z Jean-Claude’em Passeronem, wyd. polskie 1990; *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, wyd. polskie 2005; *Szkic teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, wyd. polskie 2007) traktują o kapitale społecznym i kulturowym jako „agregacie aktualnych lub potencjalnych zasobów, które są wpisane w stan

posiadania pewnej trwałej sieci, bardziej lub mniej zinstytucjonalizowanych wspólnych relacji, znajomości i wspólnych doznań”¹.

Odnosząc się do rozstrzygnięć zawartych w *Reprodukcji*, w której autorzy krytycznie reflektowali nad własną pozycją jako nauczycieli-pedagogów, filtrując ich propozycje teoretyczne przez rozważania nad powielalnością odgórnych układów sił (które dla Bourdieu miały źródło i efekt w podziale klasowym), zwracam się ku sztuce oraz temu, co zwykliśmy nazywać „szkołą artystyczną” jako wyjątkowemu przypadkowi instytucji pedagogicznej, w której rdzeń wpisane są wartości takie jak krytyczność i refleksyjność wobec zastanego świata.

Mniej więcej od lat 60. XX wieku (a więc od czasów kontrkultury i wzmożonych protestów studenckich) coraz więcej badaczy zaczęło brać pod lupę koncepcje edukacyjne widząc w nich istotny czynnik wpływający na kształt społeczeństwa. A co za tym idzie – na kształt jego traum, nieudolności oraz działań zmierzających w stronę wojen, degradacji środowiska, wykluczeń, podziałów i ogólnej destabilizacji świata. Edukacja poprzednich pokoleń, wychowywanych na publikacjach podobnych do *The friend of the family as an educator and leader to family happiness and human refinement* Moritza Schrebera przyczyniła się w znaczący sposób do rozwoju faszyzmu (co rozwija m.in. w swojej książce *Zniewolone dzieciństwo* Alice Miller, 1999). To, co zostało temu przeciwstawione jako lecznicze i zbawienne, to pedagogika empatii, słuchania, procesu; a przede wszystkim – dekonstrukcja jako metoda badawcza (razem z psychologią i psychoanalizą). Pedagogika empatii i dekonstrukcja zaś znacząco przybliżyły współczesną praktykę edukacyjną do procesów artystycznych, działania grup twórczych i dynamiki uczenia przez swobodę i kreatywność. Mniejsza presja wyniku, przesunięcie nacisku na proces, a nie na wynik jest także komponentem przejętym z działań sztuki.

Większość badaczy w latach 60. i 70. przychylnie spoglądało więc na ruchy protestów studenckich następnego pokolenia, które świadome mrocznej przeszłości edukacyjno-wychowawczej ich rodziców zaczyna wyzwalać się z opresyjnych zachowań i regulacji (negując statusy klasowe, dotychczasowe autorytety, politykę, kulturę czy sztukę). Pojawiające się wówczas publikacje takie jak Paolo Freirego *Pedagogika uciśnionych*, 1970) Ivana Illicha (*Odszkołnić społeczeństwo*, 1971), czy koncepcje Jacquesa Derridy (*Uniwersytet Bezwarunkowy*, 1998), Jacquesa Ranciere’a (*Nauczyciel Ignorant*, 1987), Judith Butler (*Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), Gayatri Chakravorty Spivak (*Death of Discipline*, 2003) czy właśnie Pierre’a Bourdieu (*Reprodukcja, Homo Academicus*), a także wielu innych miały swoje korzenie w kontestacyjnych ruchach lewicowych, analizach postkolonialnych i feministycznych, i niezwykle trudno jest wyobrazić sobie współczesne nurty pedagogiki bez tych konstruktów. Pedagogika włączająca, pedagogika empatii, dialogiczność procesu myślowego, procesualność działania – mają jednak przede wszystkim znaczące umocowanie w sztuce, dla której powyższe czynniki zawsze były impulsem rozwojowym. To właśnie w procesie, otwarciu na ideę nawet odległą od rzeczywistości, w nieprzewidywalności, w otwarciu na retorykę, dialog absurdu, kontestację zastanego – sprawdzały się najlepiej. Podważały tym samym społeczne

1 Sławomir Hinc, *Pierre Bourdieu o edukacji i społeczeństwie oraz reprodukcji kulturowej*, Przegląd Naukowo-Metodyczny, nr 3, 9-23, 2009, s. 10

konstrukty mocą awangardy (surrealizmem, dadaizmem, konstruktywizmem, ekspresjonizmem, abstrakcjonizmem...), przeciwstawiając się powadze sztuki (przez pop-art, bad painting, sztukę feministyczną) i establishmentowi produktu i muzeów (przez konceptualizm, sztukę site-specific, arte-povera) czy sprzeniewierzając się współczesnej dominacji kapitału i zasilanych nim instytucji (za sprawą krytyki instytucjonalnej, uniwersytetów bezwarunkowych, performansu krytycznego). To ciągłe pozycjonowanie się sztuki wobec zastanego porządku znajdujemy m.in. w *Manifeście Wolnego Uniwersytetu (FIU)* Josepha Beuysa i Heinricha Bölla (1972), w którym głosili, że będą: „dążyć do odkrycia dłaczego prawa i dyscyplina w sztukach pozostają niezmiennie w twórczej opozycji wobec ustalonego prawa i obowiązującego porządku”². Uznawali oni, że szkoła powinna nieustannie weryfikować swoje pozycje w społeczeństwie oraz „badać różnorakie formy przemocy, które w żadnym razie nie ograniczają się do użycia broni czy siły fizycznej. Jako forum służące umożliwianiu konfrontacji pomiędzy politycznymi czy społecznymi oponentami, szkoła może stworzyć permanentne seminarium społecznego zachowania i jego wymownego wyrażania”³. Nic więc dziwnego, że to w sztuce – a co za tym idzie, także w uczelniach artystycznych upatrywano najszybszej zmiany paradygmatu społecznego oraz wizji nowego społeczeństwa, inicjowanego chociażby w akcjach kontestacyjnych (Paryż 1968) czy protestacyjnych przeciw wojnie w Wietnamie (Uniwersytet Columbia, Cal Art). Mowa tu o zmianie w rozumieniu Beuysa: „uświadomiłem sobie rolę, jaką artysta może spełnić we wskazywaniu urazów swych czasów oraz w inicjowaniu procesu uzdrawiania”⁴.

Zwrot edukacyjny lat 60-70. XX wieku (poszerzony o krytyczną refleksję o reprodukcjach społecznych, wypartych doświadczeniach, psychoanalitycznych badaniach nad emocjonalnością, nad rozwojem mózgu, emocji i podświadomości, wspomaganych przez rozmaite stymulatory medyczne, fizyczne czy psychiczne), nie pozostał bez wpływu na działania samych artystów. Swoje refleksje nad problemem – jak uczyć sztuki oraz czy sztuka ma/powinna być uczona (i jak) – wplatali we własne działania artyści-pedagodzy tacy jak Joseph Beuys, John Baldessari, Luciano Fabro, Marta Rosler czy Michael Asher. Nie pozostali obojętni na nią także ci, którzy nie weszli w rolę pedagoga, lecz przepracowywali własne doświadczenie *brania lekcji* w swojej twórczości. Artyści tacy jak Mike Kelley, Inge Mahn czy Eva Kottatkova w swoich pracach nawiązywali do opresyjności systemu szkolnego, jego bezsensownej powtarzalności czy grupowania sytuacji/przedmiotów w zacisku/uścisku z innymi. Labirynt w (*Educational Complex*, 1995) Mike’a Kelley’ego, w którym poprzez makietę sumuje obłądność korytarzy wszystkich szkół, do których uczęszczał, jest jedną z wielu klasycznych już prac na w tym obszarze.

W latach 70-80. XX wieku wielu artystów zaczęły interesować takie zagadnienia jak autorytarność i arbitralność systemu szkolnego, w którym jednostka połączona jest z często dość przypadkową grupą orientowaną na jednoznaczny cel, stawanie się (często bez swej woli) częścią dydaktyzmu społecznego czy uczestnictwo w grupowych procesach socjalizacji. Wielu z nich rozpoczęło „kariery pedagogiczną” w ośrodkach nowych lub dotychczasowych (otwieranych lub przeformułowywanych często pod wpływem idei szkoły Bauhausu). Wielu też wprowadzało do szkół nowe idee sztuki takie jak konceptualizm,

2 *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, pod red. J. Jedlińskiego, wyd. Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 20-21.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

performance, arte povera, i chciało działać ze studentami w całkowitej opozycji do swoich wcześniejszych doświadczeń edukacyjnych. Współcześnie, kiedy konceptualizm na większości postępowych uczelni jest już myśleniem/działaniem klasycznym, „starą szkołą” (*old school*), studenci i studentki oraz artyści-pedagodzy kierują swoją refleksję bardziej w stronę formowania „globalnego umysłu” i programowania społeczeństw, manipulacji obrazami i wiedzą z nich płynącą czy akumulacji wiedzy w kapitalistycznym systemie (jak np. Hito Steyerl, Anton Vidokle, Liam Gillick, Tiong Ang, Camille Henrot). Sztuka, splatająca i formująca edukację współczesną może, a nawet powinna stawiać sobie pytania o własną rolę w tym procesie: *Czy sztuka jest nauczalna?, Czy powinna być uczona? Jak jej uczyć i czy w ogóle trzeba? A jeśli tak, to kto powinien to robić i w ramach jakich struktur?*

Prezentowana publikacja, dla której punktem wyjścia są omówione powyżej zagadnienia, składa się z 2 części, które poniżej opisuję.

III. b

Classy of an Art Class

część 1. Nawigacje

Nawigacje są podsumowaniem ponad dwuletniego projektu artystyczno-badawczego, wynikającego z potrzeby obserwacji habitusu uczenia sztuki oraz z potrzeby rozmowy z osobami robiącymi sztukę. Osoby te zdecydowały się (w sprzyjających temu okolicznościach społecznych, warunkujących tym akurat ludziom szansę, możliwość, dostęp), by wymieniać swój czas, doświadczenie, wiedzę za pieniądze, oraz uczestniczyć w procesach doświadczania sztuki w ramach instytucjonalnych kłamr. Moich informatorów wybrałam stawiając raczej na mniej lub bardziej przypadkowe spotkania, intuicję i szczerść niż historyczne pozycjonowanie danej osoby w nurcie (np. poprzez wybór „najbardziej klasycznego” czy „uznanego” artysty w danym ośrodku sztuki), przez odrzucenie hierarchizacji wobec zastanej struktury. Chciałam badać specyfikę pola, w którym artyści uczą sztuki, nie zaś specyfikę indywidualnych postaci. Zależało mi, by wyciągnąć z tych rozmów to, co charakterystyczne i zaskakujące dla habitusu uczenia sztuki przez artystów i artystki; oraz roli sztuki w zderzeniu z edukacją. Nie były to zatem osoby nobilitowane w tych instytucjach i kręgach, ci, którzy oczekiwali tych pytań i odpowiadali na nie przez lata.

Kiedy rozważałam na początku tej drogi, jak w ogóle mogłoby wyglądać takie badanie, stanęłam przed niezwykle trudnym pytaniem – jak uzyskać od moich rozmówczyń i rozmówców maksymalną szczerść odpowiedzi przy minimalnej afirmacji wobec określonych czynników instytucjonalnych, w które dana osoba była uwikłana? Jak analizować, a nie afirmować, jak realizować krytyczność tego procesu bez obaw posądzenia o nieojalność czy ewentualne negatywne konsekwencje? Jeden z artystów, któremu przedstawiłam pomysł tej książki, powiedział, że w ogóle nie wydaje mu się to możliwe, choć oczywiście bardzo chciałby przeczytać i obejrzyć taką rzecz. Niemniej, rozmaite okoliczności sprzyjające, w tym podróże i rezydencje artystyczne realizowane przeze mnie w tamtym czasie (między lipcem 2016 r. a październikiem 2018 r.) pozwoliły mi nieco pobocznie wobec aktualnych wtedy projektów rozwijać ten temat, zadawać pytania nowo poznanym osobom, dotrzeć do tych spotkanych w przeszłości, które wydały się znać ten obszar i rozgrywać go w interesujący sposób.

Nawigacje składają się z mojego wstępu (w którym nakreślam kontekst badania), anonimowych fragmentów wywiadów usystematyzowanych kategoriami opracowanymi na bazie szczegółowej analizy wypowiedzi artystów i artystek, moich fotografii kreślących wizualny kontekst habitusów sztuki oraz tekstu dr Karoliny Sikorskiej *Rzeczy przyszłe, rzeczy możliwe*, poszerzającego perspektywę patrzenia na pedagogikę sztuki w wykonaniu artystów i artystek wobec wyzwania współczesności.

Pojawiające się tu zaproponowane przeze mnie kategorie tworzą krytyczny słownik, wytyczają istotne punkty węzłowe, pojawiające się w tych rozmowach. Są to:

1. *Autokorekta*: kategoria niezwykle istotna, ponieważ każdy z moich rozmówców postrzegał ją jako ważną nie tylko we własnym procesie stawania się artystą, ale i jako czynnik nierozłączny wobec roli, którą przyjmujesz jako pedagog/pedagożka. Tylko gdy uważnie ulepszasz samego siebie, możesz z uwagą wskazywać sposoby polepszenia cudzych działaniach. Jednocześnie autokorekta postrzegana była przez nich jako rodzaj

samodyscypliny niezbędnej procesowi twórczemu, którą bardzo łatwo można przekroczyć, zmieniając ją w destrukcyjną autodyscyplinę.

2. *Autopromocja*: jawi się jako przynależny współczesności element kariery twórczej, rozpięty między entuzjastyczną chęcią dzielenia się a przymusem i obowiązkiem instytucjonalnym. Autopromocja związana jest często z trudnymi pytaniami o status własnej pracy wobec pracy nie-artysty, oraz o jej odbiór społeczny.

3. *Dyskomfort*: w moim artystycznym badaniu najczęściej wiązał się z oceną własnych działań, przymusem samookreślenia się i odnalezienia miejsca w lub poza strukturą szkolną, ale także był wspominany w refleksjach na własnym procesem edukacji. W tej kategorii istotne było poczucie nie/dopasowania się do struktur szkolnych czy uczniowskich, napięcie wynikające z działania w grupie/strukturze czy wynikające z niedookreślenia własnej w niej roli.

4. *Granice*: kategoria dla mnie niezwykle ciekawa, wiąże się bowiem z przemocą symboliczną i manipulacją, a także z brakiem jakiegokolwiek weryfikacji działań pedagogicznych czy przysposobienia pedagogów-artystów do działania z żywą tkanką-grupą ludzi. Brak jakichkolwiek superwizji artystycznych działań pedagogicznych oraz psychologicznego wsparcia często prowadzi do sytuacji granicznych w relacjach pedagog-artysta-uczeń-artysta-instytucja-szkoła. Poza tym wspomniano także o rozgraniczaniu życia prywatnego, artystycznego i szkolnego czy o wymianach kadrowych po politycznych przewrotach, traktowanych jako granica pewnej wizji sztuki i działania z nią w procesach pedagogicznych.

5. *Grząski grunt*: odnosi się do trudności z weryfikacją i oceną, niedookreśleniem własnego pola i własnej w nim pozycji, a także z procesualnym i relacyjnym systemem pracy.

6. *Jak działa system*: jest właściwie kategorią pytań o funkcjonowanie artystki i artysty w strukturze, a więc pytaniem o wolność (sztuki) w ramach szkolnych, wobec kategoryzującej biurokracji i możliwych alternatyw.

7. *Jednostka i grupa*: to kategoria uwidaczniająca niezwykle szeroki zakres potencjalności krytycznej i mobilizacyjnej procesów twórczych, ale także dotyczy określania zasad wspólnego działania, własnej prywatności czy czasu pracy. Pojawiają się tu też odniesienia do mechanizmów wykluczających (choćby takich jak język) z danej wspólnoty czy pozycjonowania własnego kodeksu artystycznego wobec grupy i jej zasad.

8. *Narzędzia*: ta kategoria wskazuje na konieczność weryfikacji naszego sposobu myślenia o dyscyplinach artystycznych i sposobach dystrybucji własnych działań, każe zastanowić się nad poszukiwaniem narzędzi do wdrożenia własnych sposobów myślenia o sztuce, które mogłyby służyć wymianie czy współdziałaniu.

9. *Nauka i konfrontacja*: nakreśla przede wszystkim eksperymentalność i nieskończoną różnorodność czynników kształtujących to pole, a co za tym idzie, trudność i ryzykowność weryfikacji.

10. *Nazywanie* odnosi się przede wszystkim do języka sztuki i języka określającego sztukę jako dwóch odmiennych od siebie sposobów myślenia, a także perspektywy patrzenia na własną profesję w dyskusji społecznej.

11. *Pod prąd*: odsyła do alternatywnych trybów funkcjonowania artysty w ramach narzuconej odgórnie struktury, do możliwych modeli oporu i krytyczności, sposobów wyrażenia

sprzeciwu wobec uwarunkowań własnego habitusu czy promowanych przez niego postaw artystycznych.

12. *Pokazać i ustawić*: to przede wszystkim rozważania nad metodą mogącą katalizować działania twórcze, a nie jedynie reprodukować wiedzę wg programu.

13. *Pozycja*: to refleksyjne pytania o pozycję artystki i artysty we współczesnej pedagogice oraz o to, czy w ogóle można i trzeba uczyć sztuki, czy Akademia lub inna instytucjonalna kłamra jest do tego najbardziej predestynowana. Pozycja jest tu określana przez artystki i artystów zarówno wobec własnych studentów i studentek, rodziny czy społeczeństwa, jak i świata sztuki.

14. *Punkty odniesienia*, 15. *Punkty wyjścia* i 16. *Punkty widzenia* dotyczą nawigacji w strukturze szkolnej, procesualnego działania z doświadczeniami i wiedzą domową czy poza programową, które determinują pracę i często nie pozostają bez wpływu na samych uczących. Pojawiają się przy tych kategoriach pytania o autentyczność reakcji w sytuacji konstruowania informacji zwrotnych, motywacji, z jaką obieramy punkty, do których zmierzamy w procesie, a także pytania o selekcję wyboru: odrzucenia jednych konstruktów myślowych i pozostania przy innych, co pociągać musi za sobą świadomość konsekwencji takich wyborów.

17. *Ręce*: kategoria, która nawiązuje do wciąż niepodważalnej roli manualności procesów twórczych, ale także brania „w swoje ręce” odpowiedzialności z status, widoczność i dystrybucję własnej pracy. W tej kategorii najbardziej podstawowe medium, jakim jest dotykanie (przesuwanie), formowanie (kształtowanie) czy rysowanie (określanie) własnej idei jawi się jako główny katalizator działań twórczych.

18. *Robić rzeczy*: w swojej językowej lapidarności kategoria ta może wydawać się toporna, lecz istotnym było tu wprowadzenie działania jako punktu wyjściowego artystycznych procesów edukacyjnych, w których materia jest czynnikiem determinującym pracę i proces. To *robienie* a nie *mówienie* czy *pisanie* jest tu podstawą rozwoju i oceny, gdyż każda konstrukcja myślowa finalnie zdeterminowana zostaje przez wizualną formę, jaką przyjmie w procesie. Ich połączenie jest podstawowym czynnikiem rozumienia i percypowania sztuki.

19. *Sprawczość*: tu pojawiają się relacje dotyczące zarówno własnej sprawczości, a nawet „misyjności” tej profesji, jak i kwestie związane z oddawaniem sprawczości w ręce studentów i studentek – czy to za pomocą narzędzia, jakim jest krytyka instytucjonalna, czy po prostu dzięki nabytej świadomości działania własnego habitusu sztuki, rozpoznania przynależnego mu pola i możliwości jego zmiany czy dekonstrukcji.

20. *Sprawdzalność*: sygnalizuje trudności weryfikacji procesów uczenia sztuki i wątpliwą etyczność ciągłego prześwieclania procesów twórczych przez nieustanną biurokrację. Zakwestionowany zostaje sam mechanizm wartościowania sztuki przez oceny oraz uwarunkowania możliwości oceny własnej pracy pedagogicznej.

Materiał zebrałam podczas rozmów z artystami-nauczycielami ze szkół z Czech, Holandii, Polski, Niemiec, Anglii, Stanów Zjednoczonych, Węgier czy Słowacji. Artyści którzy zgodzili się ze mną porozmawiać w ramach częściowo anonimowej konwersacji to: Stefan Riebel, David Evans, Pavla Scerankova, Drozdik Orshi, Ádám Albert, Svatopluk Mykita, Magda Starska, Piniak Przemysław, Piotr Macha, Marek de Watering, Maartje Smits, Bernd Krauß, Tim Matjisen, Jorge R Lucero, Botond Keresztesi i Michał Smandek. Niemal każdy z nich miał w swojej przeszłości doświadczenia z kilku miejsc pracy, często także w

innych ośrodkach lub krajach. To, co było dla mnie istotne w tych rozmowach, to refleksja i spotkanie z artystkami i artystami w ich własnym środowisku, nie zaś punkty w curriculum i pozycja rynkowa moich informatorów. Bezpośrednia rozmowa i szczere rozpoznanie własnego pola było czynnikiem nadrzędnym w formowaniu się tych treści i materiałów wizualnych.

Po dłuższym namyśle postanowiłam przyjąć zasadę anonimowości wypowiedzi (imiona i nazwiska pojawiają się jedynie przy pracach, jakie otrzymałam od artystek i artystów). Anonimowość oraz bezpośrednia konfrontacja (użycie wywiadu ustnego, nie pisanego) pozwalała śmieiej opowiadać o tym, co może w tym procesie budzić frustracje, wstyd lub zażenowanie, a rozmycie dokładnych okoliczności przytaczanych przez nich historii i refleksji wobec klamr- instytucji pozwalały na ogólną refleksję wobec tych systematyzacji. Dzięki temu, że warunki wywiadu zostały określone na wstępie (a potem kontynuowane w pracy redaktorskiej), w większości przypadków udało się uniknąć klasycznych afirmacji czy lokowania produktu i autopromocji swojego miejsca pracy. Z tych kilkunastu przeprowadzonych rozmów zdecydowałam się wybrać fragmenty znaczące czy też symboliczne wobec nurtujących mnie kwestii. Początkowo nie miałam pojęcia, jaki kształt finalnie powinna przyjąć ta publikacja, z czasem pewne kwestie wysunęły się na pierwszy plan, inne zaś stały się znaczącym dla nich tłem. To, co okazało się najistotniejsze, pojawiło się między wierszami opowieści o metodzie i wypracowywanym przez artystki i artystów procesie pracy i działania – pojawiły się historie ścierania się ze środowiskiem, instytucją, oczekiwaniami, przymusem autopromocji i afirmacji własnych działań.

W kolejnej części książki zawarłam materiały wizualne pochodzące od artystów i artystek – to ich wizualna refleksja nad tym, czym jest dla nich habitus pedagogiki sztuki. Tu już pod własnym imieniem i nazwiskiem puentowali po swojemu własne metody, tworząc prace, nieaspirujące do bycia dziełem sztuki na dany temat, raczej impresją, skojarzeniem, diagramem, punktem odniesienia. Ich swoboda skojarzeń wobec tego problemu była dla mnie samej inspirująca – w końcu uczenie się od innych artystów jest jedną z najbardziej emocjonalnych, a co za tym idzie – efektywnych lekcji⁵.

Pojawiają się też kłacza – odsyłacze do książki lub dzieła istotnego dla nich samych w procesie uczenia się i uczenia innych działania sztuki (polecane przez moich informatorów i informatorki istotne dla ich stawania się artystami/artystkami pozycje). Ta część była dla mnie ciekawa nie tylko z uwagi na swoją popularność w każdej niemal społeczności i szerokości geograficznej, ale i poprzez pewnego rodzaju uniwersalność przekazu wiedzy i inspiracji „z ręki do ręki”, wykonywanej przez nas każdego dnia wobec naszych współtowarzyszy pola, spontanicznie, mimowolnie, bez większych zamierzeń czy celów. Przekaz poza procedurą, tworzący nieprzewidywalne sieci powiązań kulturowych i odniesień, do których potem wpadamy i do których odnosimy się, finalnie i tak próbując je w jakiś sposób podważyć.

Poddając pod namysł sam zinstytucjonalizowany proces „stawania się” artystą można przyjąć, za Jamesem Elkinsem, że „właściwie nikt nie wie, jak sztuka powinna być uczona oraz czy i dlaczego powinna być uczona”⁶. Faktem jest jednak, że artyści uczą sztuki. Co

5 W odniesieniu do artykułu Davida Brooksa, *Students learn from people they love. Putting relationship quality at the centre of education*, "New York Times", dostęp za: <https://www.nytimes.com/2019/01/17/opinion/learning-emotion-education.html>

6 James Elkins, *What Do Artists Know*, Penn State University Press, 2012, s. 2.

zatem wiedzą, czego nie wiedzą inni i dlaczego przyjęliśmy, że to właśnie artysta/artystka, a nie nie-artysta najlepiej się tu sprawdzi? Jaki rodzaj wiedzy jest dla artystek/artystów charakterystyczny? I kto ma nauczyć ich samych jak uczyć sztuki, jeśli przyjmujemy, że we współczesnej rzeczywistości (ery natychmiastowej weryfikacji autorytetów/portali społecznościowych/ zjawisk *me too* i ogólnej emancypacji podmiotu „uczonego”) sama wiedza jak pracować z materia (czy jaką strategię artystyczną obrać) wydaje się już niewystarczająca? Kto zatem uczy artystów jak uczyć (a nie jedynie nakierowywać i reprodukować)? Czy sztuka którą sami tworzymy jest sztuką, którą mamy używać w procesie pedagogicznym? Czy spójność tej kwestii jest gwarancją naszej sprawdzalności, czy przeciwnie, powinniśmy wyjść poza naszą własną strukturę artystycznego ego (ukształtowanego przecież przez ściśle określone wypadkowe historii, miejsca i czasu) i dopuścić najszersze z możliwych do wyobrażenia dla nas spektrum sztuki tak, by dać opór słowom Bourdieu:

„że nauczyciele tylko teoretycznie dążą do osiągnięcia najlepszych wyników ze wszystkimi uczniami, tak naprawdę ich działania opierają się na odtwarzaniu historii ich własnych relacji z »najlepszą« kulturą. Bowiem każdy zinstytucjonalizowany system nauczania zawdzięcza specyficzne cechy swojej struktury i swojego funkcjonowania faktowi, że powinien wytwarzać i odtwarzać – dzięki własnym środkom instytucji – instytucjonalne warunki, których istnienie i trwanie (autoreprodukcja instytucji) są niezbędne zarówno dla pełnienia jego własnej funkcji wdrażania, jak dla spełniania jego funkcji odtwarzania arbitralności kulturowej, której jest wytwórcą [...] i której odtwarzanie przyczynia się do odtwarzania stosunków między grupami/klasami (reprodukcja społeczna)”⁷.

I czy zgodzimy się z Bourdieu, kiedy powie, że szkoły mają autoreprodukować swe zdolności „powielająco-odtworzące”, tak by „dowodzący” nie musieli nieustannie kontrolować jakości reprodukcyjnych zdolności tych instytucji? Powyższe słowa Bourdieu, pomimo, że nie odnosiły się bezpośrednio do instytucji uczących sztuki, mogą w dalszym ciągu wydawać się aktualne wobec niektórych z nich, w dalszym ciągu bowiem mamy tam do czynienia z pozostałością po dziewiętnastowiecznych akademiach, czego widocznym przejawem są, jak podkreśla w swoim tekście, znajdującym się w książce *Ćwiczenia*, Karolina Majewska (za Elkinsem): *disegno (rysunek), relacja mistrz-uczeń, oraz malarstwo realistyczne*⁸. Tymczasem Thierry de Duve (krytyk i autor książki *When Form Has Become Attitude-And Beyond*) zwraca uwagę, że w kontekście współczesnej edukacji sztuki istotne staje się przejście (i definiowanie) od XIX-wiecznej triady: *talent-umiejętność-naśladownictwo* do koncepcji wprowadzonych przez szkołę (szkoły) Bauhausu: *kreatywność-skupienie na poszczególnych mediach i inwencja*. W obecnych zaś czasach, jak mówi Duve, popkulturowy paradygmat funkcjonuje raczej według triady: *postawa-praktyka-dekonstrukcja*. Ale choć idea Duve’a może i przyświeca wielu uczącym artystom, często jednak nie ma takiej jednoznaczności w praktyce. Bowiem wielu z nich doświadcza raczej paradoksalności mieszanki wszystkich powyższych konstruktów pedagogicznych złączonych w jeden niespójny amalgamat, przy czym rozmaite tendencje polityczne czy kapitałowe mogą ciągnąć edukację w istotne dla siebie strony (konserwatywno-realistyczne, autorytarno-mistrzowskie, czy kapitalistyczno-producenckie).

7 Sławomir Hinc, *Pierre Bourdieu o edukacji i społeczeństwie oraz reprodukcji kulturowej*, Przegląd Naukowo-Metodyczny, nr 3, 9-23, 2009, s. 16

8 Karolina Majewska *Jak powstają artystki/artysci? W publikacji *Classy of an Art Class*, cz.2 *Ćwiczenia**

Sprawdzalność na tym polu jest więc jedną z najbardziej niewygodnych i niedefiniowalnych kwestii, podobnie jak sukces czy porażka (własna jako nieudolnego pedagoga czy też jako niedouczonego, „przegranego” artysty). Moment kluczowy i przychodzący wraz z zakończeniem edukacji (praca dyplomowa) jest finałem i początkiem tej weryfikacji i pomimo, że coraz więcej szkół próbuje wprowadzać badania ankietowe absolwentek i absolwentów, wciąż nie ma zgodności co do kryteriów, które można w tej kwestii przyjąć. Jak pisze Ernesto Pujol w książce *Art School. Propositions for XXI Century*: „historyczne znaczenie produkcji może być implementowane przez konceptualizm i metody multidyscyplinarne, które mogą uchronić ich (uczących się sztuki) przed staniem się hobbystami, wizualną makramą. Studenci powinni otrzymać trening (ćwiczenie) w podstawowych narzędziach Konceptualizmu, takich jak reaserch czy literackie pisanie i móc aplikować je także do tradycyjnych mediów jak malarstwo, rzeźba, grafika, szkło, ceramika, procesy fotograficzne, wyrabianie pewności w poetyckich gestach i czynienia ich bardziej świadomych i artykułowanych, balansować z rzemiosłem z namysłem, przyglądając się także innym dyscyplinom”⁹.

Przypomnieć w tym miejscu należy także cięcie przeprowadzone przez Derridę między zawodem a profesją. Profesję rozumie on jako „podjęte zobowiązanie lub deklarację odpowiedzialności”¹⁰, natomiast zawody nie posiadają tej odpowiedzialności, „nie pozostawiają po sobie niczego trwałego, ich praca ma miejsce w horyzoncie teraźniejszości”¹¹. Zawód był dla Derridy „przewidywalną koniecznością, profesja natomiast, wezwaniem do nieprzewidywalnego *rozliczenia się* gdy nadejdzie pora”¹². Sprofesjonalizowanie kandydata na artystę/ kandydatki na artystkę odbywające się za sprawą rozciągniętych w czasie i kontrolowanych zadań zostaje ocenione w finalnym procesie dyplomowym. Praca powinna być rozpoznana jako wynik wysiłku i działania kandydata lub kandydatki.

Podczas podróży, którą odbyłam w ramach tego projektu m.in. do Rietveld Academy of Art, przez kilka dni badałam budynek zaprojektowany przez samego Gerrita Rietvelda oraz uczestniczyłam w egzaminach wstępnych dla kandydatów (zadając pytania o ich prace i postawy). Rietveld, architekt Bauhausu zaprojektował tę szkołę, jak wspomniał mi mój przewodnik (jeden z artystów obecnych w publikacji), „od podstaw”; miał wizję zarówno całego budynku, koloru schodów, jak i szklanych gablot w każdej niemal pracowni. To dzięki nim mogłam swobodnie zaglądać do środka, obserwować jak ludzie spędzają tam czas i jak pracują, bawią się, jedzą, śpią, towarzyszą sobie w pracy. Społeczna akceptacja dla twórczego chaosu i wszechobecnych „śmieci” mogących potencjalnie zmienić się w sztukę fantastycznie współgrała z minimalistyczną, przeźroczystą, lecz nie pozbawioną wygody i poręczności architekturą.

Stojąc w oknie w obu przeciwległych sobie budynkach głównych można obserwować podwórko, z ciekawą abstrakcyjną rzeźbą oraz *Pavilonem* – szklanym sześcianem – niewielką galerią służącą do większych projektów wystawowych. Pawilon jest centralnym miejscem szkoły, i z wielu punktów można obserwować osoby działające w środku. W Stedelijk

9 Ernesto Pujol, *On the Ground. Practical Observations for Regenerating Art Education*, w: *Art School. Propositions for the XXI century*, red. Steven Henry Madoff, MIT Press, Cambridge Massachusetts London, s. 4.

10 Hoffmann Krzysztof, *Profesja. Derrida i uniwersytet* w: „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 273–289. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.13.

11 Ibidem

12 Ibidem.

Muzeum w stałej kolekcji znajduje się praca Jacoba Koelewijn'a, seria kilku kolorowych zdjęć dokumentujących jego pracę dyplomową, która miała miejsce w tymże pawilonie w 1992 r. Artysta zaprosił swoją matkę oraz trzy ciotki, aby ubrane w tradycyjne stroje wyszorowały cały pawilon w ramach jego pracy dyplomowej. W ten sposób miał miejsce symboliczny moment sprawdzenia umiejętności nabytych, publiczna weryfikacja tego, co powstało niejako w zaprzeczeniu edukacji (socjalizacji) pierwotnej (domowej). Odbывała się ona jednak dwukierunkowo. Nie tylko szkoła oceniała artystę, ale i artysta, pozwolił rodzinie ocenić szkołę. Czyszczenie przestrzeni publicznej (gest tak chętnie później powielany w sztuce, zwłaszcza w nurcie krytyki instytucjonalnej) w przypadku Pavilonu Rietvelda konstruował się przez specyficzne okoliczności końca edukacji. Sprawdzalność standardów, wskazanie na czynność tak prymarną, że aż niewidoczną (tu pokazywaną w pełnej afirmacji), czyszczenie historii, odległość miejsca i statusu rodzinnego (sprzed szkolnej socjalizacji) wobec nowych perspektyw i nabytych umiejętności. W wywiadach, które przeprowadziłam z artystami widać, że nawet wiele lat po zakończeniu ich własnej edukacji niejednokrotnie odnosili się oni do tego momentu. Przypominali sobie o dyskomforcie związanym z udowadnianiem własnej pozycji i wiedzy, z potrzebą społecznej aprobaty lub dezaprobaty wobec tak niejasnej profesji, tłumaczenia jej przez długie lata jako coś więcej niż tylko frywolny wybór edukacyjny. Zarówno Bourdieu jak i Paolo Freire zwracali także uwagę na proces podstawowego uspołeczniania i jego deprecjacji w procesach edukacyjnych, w których najlepiej finalnie wypadają ci, których rodzinna edukacja przed etapem szkolnym była najbliższa (klasowo czy kulturowo) tej instytucjonalnej (wspomniane tu w jednym z wywiadów dominacje rodzin artystycznych na uczelniach oraz środowiskowa wsobność). To nie-wpasowanie można za Bourdieu upatrywać w języku, który w przypadku dyskursów akademickich ma swoje własne kodyfikacje, szyfrując status wtajemniczenia w grę „szkoła”. Akademicki dyskurs, nazywanie-kodowanie-rozróżnianie to zarówno istotny czynnik w procesach szkolno-inicjacyjnych, jak i jeden z prymarnych nośników kultury i podstawa oceny adeptów sztuki. Elementy dominacji symbolicznej, które mnie w tym kontekście interesowały, mają wyraz w języku, nic bowiem tak nie zdradza korzeni adepta, nic nie zaświadcza tak dobitnie jak jego domowy i środowiskowy system komunikacji. Uczelniany kod komunikacji stawia na język retoryczny, na gry słowne zaświadczające o świadomości językowej studenta i studentki, gdyż jako powie Bourdieu:

„W procesie autokreacji właściwości mowy zapewniają możliwość zaprezentowania potencjału wybitnego umysłu, ponieważ zdolne dziecko potrafi *uzewnętrznić swoją duszę* obiektywne medium, którym w tym przypadku powinna być artystyczna i intelektualnie kontrolowana wypowiedź. [...]Wszelkie kulturowe przeszkody, które biorą się z języka mówionego w domu są bez wątpienia najpoważniejsze i najbardziej podstępne, szczególnie podczas pierwszych lat nauki szkolnej, kiedy zrozumienie i manipulowanie słowami skupia szczególną uwagę opiniującego uczniów nauczyciela”¹³.

W przeprowadzonych wywiadach język był także niezwykle istotnym tematem, moje rozmowy z artystkami i artystami często toczyły się wokół nazywania (sztuka vs niesztuka), opisywania, biurokracji, nieadekwatności, nadużycia czy tworzenia terminów i określania problemów szkolnych, lecz temat, w którym pojawiał się on najczęściej, to przede wszystkim informacje zwrotne dawane studentom i studentkom o ich działaniach. Słowo *korekta*, najczęściej używane w języku polskim, już samo w sobie budziło nieufność moich

rozmówców (choć bardziej tych zachodnio-, niż wschodnioeuropejskich). *Correct* może znaczyć poprawność, jak i przymus poprawy, konieczność zmiany narzucanej odgórnie studentce i studentowi. Wewnętrzny opór niektórych artystów-pedagogów przed arbitralnością osądów wydaje się znamienne dla współczesnej edukacji, kilkoro z moich rozmówczyń i rozmówców stawia sprawę jasno: „korekta” w ich wydaniu jest „po prostu (żywą) reakcją na pracę”, wyrażonym odczuciem, które budzi się i konstytuuje w danym miejscu i czasie, w bezpośrednim kontakcie z pracą danej osoby, z jej opowieścią wizualną. Takie podejście jawiło się jako jedna z możliwych dekonstrukcji systemu, często manipulującego czy podchodzącego studenta i studentkę za sprawą strategii pedagogicznych, w której reakcja może być zaplanowana lub też – co niezwykle istotne – odegrana. Wielu moich rozmówców i rozmówczyń pytana o tzw. „performatywne korekty”, jako hipotetyczne lekarstwo na przegadywanie prac lub jeszcze autentyczniejszą reakcją na daną pracę zwracało uwagę na wieloznaczność i często niestosowność tego typu działań. Bowiem choć wielu z nich doświadczyło ich lub obserwowało u swoich kolegów czy koleżanek, ten model feedbacku wydawał się raczej artystycznym popisem i kreacją egocentrycznego artysty, który traktuje pracownię i studentów, studentki jak własną publikę.

Przygotowując wywiady, prace i druk *Nawigacje*, inspirowałam się ponadto sytuacjami edukacyjnymi, które mogły być uważane za osobliwe czy niestosowne. W wywiadzie-audycji, przeprowadzonej przez Ralpa Rugoffa z Antonem Vidoklem, Saskią Bos, Tobiasem Rehbergerem w ramach cyklu Frieze Talks- *Theory and Practice*, Rugoff wspomina studia w pracowni Martina Kippenberga, który podwieszał studentów na linach w pracowni, komentując to: *it was always about himself*. Wielu studentów Kippenberga nie wytrzymało presji przymusowej inscenizacji „wspólnej zabawy” i odeszło z pracowni pomimo, że byli naprawdę zdolni i aktywni w swych działaniach. Sytuacje tego typu (mniej czy bardziej inwazyjne) często były wspomniane przez moich rozmówców i rozmówczynie, którzy zwracali uwagę na ryzykowność takich działań, ale i ich niedookreśloność. Z jednej bowiem strony to doświadczenie czy przekraczanie granic było i jest dziś główną dominantą edukacji (a zwłaszcza edukacji sztuki), z drugiej zaś – należy pytać nie tylko o komfort takiej sytuacji, ale także o stosunek proporcji władzy (wiedzy) i doświadczenia oraz możliwości ich zakwestionowania przez jeszcze nieorientowanych w tym systemie (i jego retoryce) studentów i studentki.

Ale *feedback* performatywny, poza językiem, wskazujący na możliwości zmiany i ulepszenia „dzieła” czy też artystycznej postawy może być niezwykle wymagający tak dla samego artysty-pedagoga, jak i grupy, która musi się ustosunkowywać i performować niejako w odpowiedzi i według oczekiwań sytuacyjnych. Dialogiczność tej sytuacji może mieć różne skutki, choć jest zarazem dyskusyjna; czy bowiem artysta-profesor szuka w studentach i studentkach publikę czy też student, adeptka bierze udział w performansie artysty-pedagoga? Czy student, studentka jest/może/powinien być materiałem w sytuacji edukacyjnej, w której, jak mówi jeden z moich rozmówców: „czasem czuję, że mam przed sobą grupę osób, i oni są moją pracą, a czasem zupełnie nie”. Granice tego rozróżnienia bywają nader płynne. Jeśli jednak przyjąć, za Freiro, że edukacją wyzwolającą, emancypacyjną tworzą trzy filary: *pokora, dialog i krytyczne myślenie*, to unikanie sytuacji opartej na psychicznej czy mentalnej dominacji jednej strony nad drugą wydaje się warunkować ten system pracy. W rozmowach

zwracano uwagę także na istotność strefy komfortu i poczucia bezpieczeństwa społecznego studenta i studentki – w wielu zachodnioeuropejskich szkołach normą jest zatrudnianie na zewnętrznych umowach psychologa czy terapeuty, tzw. *school therapy council* pełniącego rolę doradcy zarówno dla studentek i studentów, jak i nauczycielek i nauczycieli. Osoba ta udziela porad zarówno w trudnych psychicznie sytuacjach życiowych, jak i może pomóc w załatwieniu wizy czy dokumentów stałego pobytu. Na tym polu widoczny był jednak spory dysonans między takim „zachodnim” podejściem, a podejściem z krajów „postsowieckich”, które w dalszym ciągu uznają depresję czy problemy psychiczne za coś odwiecznie przynależnego środowisku artystycznemu.

W tym wszystkim coraz powszechniejsze dopuszczanie do studiów artystycznych osób w różnym wieku oraz posiadających tzw. *flexible curriculum* bez wątplenia przyczynia się do rozbicia hegemonii mistrzowskich oraz do dialogu właśnie. Studenci i studentki nie tylko pochodzą z różnych obszarów kulturowych, mają różną „socjalizację pierwotną” (rodzinną), ale także zbierają w szerszym niż kiedyś zakresie doświadczenia zawodowe. Współczesnym wyzwaniem jest zrobienie kroku w stronę weryfikacji dyscyplin, multidyscyplinarność wprowadzona do szkół artystycznych stwarza studentowi i studentce dostęp do tego, „co najlepsze w historycznym i współczesnym malarstwie, rzeźbie, fotografii, instalacji z konserwacją, ekologicznymi i środowiskowymi wysiłkami, etyką, kulturą antropologią, urbanistyczną socjologią, behawiorystyką psychologiczną, globalną nauką polityczną i ekonomiczną, robotyką czy teorią mediów pomiędzy innymi polami i aspektami”¹⁴. *Pokora* może więc wpływać także ze świadomości całej gamy różnorodnych doświadczeń przed i w trakcie studiów – studentka i student nie przychodzą z niczym, a oferta edukacyjna dopasowywana jest przez swobodny, indywidualny wybór kursów i praktyki pozainstytucjonalne. Prowadzący pracownię artyści i artystki mają więc coraz mniej pewności, z jakim „bagażem doświadczeń” będą mieć do czynienia w danym przypadku, i jak wspomina we *Frieze Talk* Ralph Rugoff: coraz częściej zdarza się tak, że „ja-artysta jestem tam po to, by pomóc im rozwijać pewne koncepcje czy techniki, finalnie zaś to oni nas uczą”¹⁵. Sam Rugoff, jak i wielu artystów, z którymi rozmawiałam, jest niezwykle wyczulony na relacje zachodzące w tym procesie, w którym rezygnuje się z oficjalnych konstruktów formalnych pomiędzy pedagogiem a studentem, czyniąc komunikację niemalże partnerskim dialogiem artystycznym, w którym relacja wysuwa się na pierwszy plan. W ramach mikroświata pracowni/klasy ustala się tu własne zasady grupy (czasem w opozycji lub poza odgórnym systemem uczelni), spędza razem czas, przenosi zajęcia poza ramy budynków czy czasu szkolnego, komunikuje przez portale społecznościowe. Uczenie sztuki, podług dawnych teorii Beuysa splotło się z życiem, a to co prywatne zatarło się w społecznej euforii kooperacji i afirmacji własnych działań. Aktywność wewnątrz tego mikroświata także zostaje upubliczniona przez media, którymi posługują się już zarówno studentki, studenci, jak i pedagodzy – i każdy z nas może przyjrzeć się na Instagramie działaniom studentek i studentów większych uczelni artystycznych na świecie, czy pracowniom prowadzonym przez

14 Ernesto Pujol, *On the Ground. Practical Observations for Regenerating Art Education*, w: *Art School (Propositions for the 21st Century)*, red. Henry Madoff, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2009, s. 4.

15 Audycja *Listen: Art Education Today. Does today's art school curriculum reflect the times?* Za: *Frieze Talks strand „Theory and Practice*, 2007, <https://frieze.com/fair-programme/listen-art-education-today>.

znanych artystów takich jak Luc Tuymans czy Ai Weiwei. Ta transmisja jest czymś, co również było dyskusyjne dla wielu moich informaterek i informatorów – dostrzegali oni niebezpieczeństwo i dyskomfort sytuacji, w której pierwsze wprawki artystyczne traktowane są jak pełnokontekstowe dzieła sztuki i natychmiastowo transmitowane do szerokiej publiki. Rozpatrywanie szkolnych działań artystyczno-edukacyjnych z pewnym dystansem wobec rynku czy szerokiej publiczności nie wykluczało traktowania ich ze stosowną uwagą i szacunkiem, w którym idee wzrastają i mają prawo rosnąć lub umierać w dowolny sposób.

To, co wybrzmiewa szczególnie mocno w ostatnich rozdziałach publikacji, to element sprawczości i sprawdzalności sztuki, weryfikacji efektów artystycznego kształcenia. Kategoria sukcesu i porażki przestała być jednoznaczna w momencie, gdy historyczne znaczenie produkcji zostało naznaczone przez praktykę konceptualną (często traktowaną na uczelniach jako estetykę, jeśli nie styl), która mogła być aplikowana do każdego medium i łączyć się hybrydycznie pomiędzy wieloma dyscyplinami. Absolwent i absolwentka mogli działać (i odnosić sukcesy) nie tylko w ściśle małym i rygorystycznym środowisku artystycznym, ale także na coraz szerszym polu aktywności kulturalnych, zostając tzw. producentami kultury (*cultural producer*). Dostępność do mediów społecznościowych rozbiła hegemonię i hierarchizację struktur kariery, rozległa oferta staży czy rezydencji sprawia, że czasem to studentka, a nie profesor ma bardziej rozbudowane curriculum.

Moje wizualne badanie było więc przyglądaniem się systemowym rozwiązaniom, ale i indywidualnym metodom dydaktycznym; pedagogom robiącym z zajęć sztukę, jak i tym, którzy nawet nie wspominali studentom i studentkom o swoich działaniach artystycznych. Było obserwacją fizycznych przestrzeni akademii (ich *feng shui*, które zachęca lub utrudnia bycie w procesie twórczym czy we wspólnej wymianie), materiałów edukacyjnych, dydaktycznej ikonosfery oraz języka opisu uczenia i motywowania sztuki. Zdjęcia umieszczone w pierwszej książce, które niejako „towarzyszą” anonimowym wywiadam, wizualizują zastaną sytuację tego habitusu.

To, co wyłoniło się w końcowym etapie pracy, to chęć określenia własnej struktury tych narracji, którym towarzyszy zebrany przeze mnie w tamtym czasie materiał ilustracyjny – fotografie czy dokumenty sytuacji, z którymi się zetknęłam: w akademiach sztuk, szkołach, instytucjach z komponentem sztuki, archiwach pedagogicznych, przy monumentach i architekturze powstającej w nurcie uestetycznienia dydaktyzmu społecznego historii, czy też przeciwnie – wyparcia go w totalnym szaleństwie. Krytyczny słownik skonstruowany jest na podstawie wywiadów, przyjął charakter rozdziałów, linii narracyjnej książki, prowadzącej przez kluczowe dla tego badania kwestie: *granic, narzędzi, konfrontacji, systemu i jego działania, dyskomfortu, nazywania, pozycji, sprawczości, autokorekty* i wielu innych... Zaobserwowane w wywiadach dominanty zostały przełożone w punkty styku, szeregując wypowiedzi różnych artystów i artystek, zlewając się w polifoniczny wielogłos.

III. c.

*Ćwiczenia oraz cykl prac w serii *Classy of an Art Class**

Ćwiczenia opierają się o rzeczy, działania i sytuacje w przestrzeni bądź studiu, krążące wokół analizowanych w *Nawigacjach* tematów. Na książkę składają się prace realizowane przeze mnie w ramach wystaw indywidualnych: *No more no less* (Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin 2018), *Manipure* (Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2018), w ramach wystawy zbiorowej *Roy da Prince* (Praga 2016), oraz rezydencji (w Futura Karlin Studio, Praga 2016; w Schloss Trebnitz oraz betOnest, Stolpe/Oder w Brandenburgii 2017; w Bartók-negyed /Eleven Blokk Art Foundation, Budapeszt 2018) i działań studyjnych prezentowanych jako *open studio* we własnej pracowni w Hotelu Polonez w Poznaniu. Znajdują się w niej ponadto dwa teksty poszerzające perspektywę patrzenia i kontekstualizujące prace: *Jak powstają artystki/artyci?* Karoliny Majewskiej-Güde oraz *Jak dużo trzeba ćwiczyć?* dr Karoliny Sikorskiej. Oba teksty oraz podpisy do prac posiadają także wersję anglojęzyczną. Powyższa praca finalizuje projekt rozpoczęty w 2016 r. i jest najbardziej rozwiniętym projektem-działaniem artystycznym z prac zrealizowanych przeze mnie po uzyskaniu stopnia doktora sztuki.

Publikację obejmującą dwie części: 1. *Nawigacje* i 2. *Ćwiczenia* traktuję jako komplementarną, dając jednak możliwość ich samodzielnego funkcjonowania, w zależności od potrzeb lub kontekstu. Prace znajdujące się w *Ćwiczeniach* realizowane były na przestrzeni dwóch lat (2016-2018), a połączenie ich w jedną serię było możliwe właśnie przez przyjęcie formy książki, dialogującej z wywiadami i zastanymi sytuacjami. Nie były jednak one robione jako ilustracje – są raczej manualnymi reakcjami na pewne konteksty mojej własnej oraz innych artystów praktyki uczenia siebie i innych sztuki, oraz paradoksów i poczucia nieprzystawalności tych procesów do ich instytucjonalnego ramowania (*institutional framework*). Praca może być czytana, wykorzystana zarówno przez innych uczących sztuki, jako punkty nawigacyjne wobec ich własnej praktyki pedagogicznej, jak również jako obiekt artystyczny prezentowany na wystawach czy sympozjach i konferencjach.

Jak zgrabnie określił to w swoim obrazie Ed Ruscha, są „artyści, którzy robią książki” (*Artist Who Do Books*¹⁶), mając na myśli artystów, którzy integrują swoją praktykę artystyczną z produkcją publikacji jako poszerzającej wystawę, prezentację czy serię o wielowarstwową perspektywę czytania i patrzenia, dodające warstwy tekstowe-wizualne na zupełnie innych płaszczyznach percepcji. Sama działam zarówno w bezpośrednim procesie studyjnym, jak i w ramach większych projektów badawczych, więc forma publikacji jest dla mnie najtrafniejszym sposobem usystematyzowania materiału oraz wprowadzenia go w bardziej złożony kontekst.

Jak sugeruje tytuł, prace i działania były wprawkami, zadaniami w procesie, czasem towarzyszącymi ćwiczeniom materiałowym, ćwiczeniom z patrzenia, hipotetycznym ustawieniom części jakiejś większej, domyślnej, lecz jeszcze niesprecyzowanej całości. Wykonywane przesunięcia, gesty czy ustawienia wobec struktury przestrzeni były przekształcaniem idei habitusu sztuki poprzez obiekty i miejsca znalezione i zastane. Objęłam

16 Chodzi o rysunek Eda Ruschy z 1976 r. z napisem: *Artist who do books*.

je serią nazwaną przeze mnie *Classy of an Art Class*, decydując się na wizualną i badawczo-językową analizę, której bazę można sytuować w nurcie sztuki opartej na badaniach i pochodnym im działaniom z elementami ready-made. Ważna jest dla mnie w tym kontekście możliwość świadomego reagowania na sytuację, przestrzeń czy obiekt i przekształcania własnej reakcji-myśli-wrażenia w materiale, a więc proces, który przyjęliśmy określać jako *art-based reaserch*. Irit Rogoff, teoretyczka, nauczycielka i kuratorka podczas sympozjum *Agonistic Academies* perswadowała, że konstytuowanie się *art-based reaserch* jako akademickiej metody naukowej i artystycznej powinno zmierzać raczej w stronę kreatywnego praktykowania wiedzy (*creative practice of knowledge*) niż skupiać się na kreatywnej praktyce badania (*practice-based reaserch*). Problematyzuje także to, co niezwykle istotne dla prognozowania obecności sztuki w pedagogice współczesności, a więc aspekt finalnego rozliczenia przez pragmatyczne domaganie się protokolowania wiedzy: „*jej punktów wyjścia, impaktu i nieustannego monitorowania*”¹⁷. W refleksji nad funkcjonowaniem systemu bolońskiego w systemie edukacji uznaje ona powyższe spostrzeżenia za kluczowe dla pozytywnych efektów edukacji, każąc też nam zastanowić się nad dysonansem między modelem curriculum obecnym w europejskiej artystycznej edukacji, a specyfiką jej samej, proponując tym samym raczej przejście w pogłębianie (*deeping*) wiedzy, niż poszerzanie czy ekspansję (*expanding*). Tymczasem według Charlesa Esche środowisko akademii przyszłości „powinno być nawigowane w stronę: *Antyspecjalizacji, Antyizolacji i Antyhierarchii*”. Jak tłumaczy Esche: *anti-specialism* rozumie on jako „opieranie się akademickim specjalizacjom i dyscyplinom”¹⁸ (co wydaje się konieczne w post-konceptualnej erze multidyscyplinarności wiedzy i praktyk artystycznych), *anti-isolation* jako „otwarty dialog zarówno z jego artystycznym jak i nieartystycznym otoczeniem”¹⁹, natomiast *anti-hierarchic* jako „powstrzymanie się od pozycjonowania hierarchii różnic pomiędzy poszczególnymi mediami, dyscyplinami i dyskursami”²⁰.

W *Ćwiczeniach* znajdują się prace oraz sytuacje czy działania umieszczone tam jako kontekstualne tło-dopełnienie. Zdjęcia zostały ułożone w określonej kolejności wynikającej z relacji pomiędzy wybranymi pracami, tworząc linię narracyjną pomiędzy kodyfikowanymi przez nie znaczeniami i ich problematyzacją, także odnoszącymi się do kategorii opisywanych w *1. części (Narracje)*.

Wszystkie materiały pochodzą z opisanych już w części poświęconej *Nawigacjom* miejsc i zostały przeze mnie wykonane, zainicjowane lub przetworzone.

Prace te układają się w następujący sposób:

Apple View: praca otwierająca i zamykająca książkę to obiekt dopasowany do przestrzeni długiej wąskiej szczeliny w ścianie pracowni w Futura Karlin Studio w Pradze, przez którą można było spoglądać na działania artystów posiadających w tym miejscu pracownie. Żywy obiekt z martwym spojrzeniem (jabłka z wbitymi w nie oczami ze szkła), zmieniały swoją formę przez dwa tygodnie trwania wystawy, zapadając się i ulegając procesowi rozkładu. Praca była elementem towarzyszącym pokazowi *Open Studio* realizowanemu w ramach rezydencji w Pradze w 2016 roku, pokazywana później także w

17 Za: Henryk Slager, *The Pleasure of Reaserch*, rozdz.2: *As the Academy Turns*, Hatje Cantz, 2015, s. 17.

18 Charles Esche, *Include Me Out: Preparing Artists to Undo the Art World*, w: *Art School. Propositions for the 21st Century*, red. Henry Madoff, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2009, s. 85-95.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

ramach wystawy: *How far can you see? Gabinet prawdziwych horyzontów* w Galerii Rodriguez w Poznaniu (2018).

Całość ówczesnej instalacji w Karlin Studio zaaranżowana była przez podziały przestrzenne z delikatnych, nylonowych siatek, wiszących od sufitu do podłogi. Pośród nich rozmieszczone były prace, min. takie jak obiekt-krzesełko z metalu (*Cross it*) z elementami plastikowymi (nawiązujące do idei mondrianowskich), wykorzystane do akcji z modelką. W wyniku godzinnego działania powstała praca fotograficzna wskazująca odciski na udach ślady geometrycznej, krzyżowej siatki, nawiązując tym samym do symboliki rytuałów autodyscyplinujących. Praca pokazywana była także w ramach grupowej wystawy *Szczecińskie Awangardy*, w Muzeum Narodowym w Szczecinie w 2017 roku.

Nieco dalej umieszczony był film (*Czerwony-Pole-Zielony-Linia*), realizowany na dziedzińcu Narodowego Miejsca Pamięci na Witkowej Górze, także we współdziałaniu z modelką przecinającą pola i linie mozaiki chodnika w ściśle określony sposób. Wideo kręcone było z najwyższego punktu budynku i pokazywało złożoną choreografię ciała wykonywaną wobec podziałów chodnika: czarnych linii i białych pól.

Wewnątrz tego budynku realizowałam także krótkie wideo *Hearth Hall/Serce Hali* z tą samą modelką mierzącą ciałem wewnątrz wielkiej i czerwonej hali reprezentatywnej Vitkov Hall, budowanej za czasów partii komunistycznej dawnej Czechosłowacji. Gesty modelki kontestowały monumentalną architekturę stworzoną do układania ciała społecznego w określonych rzędach i ułożeniach, geometrycznych strukturach szeregujących. Nastąpiło chwilowe rozbicie tego systemu poprzez nieoczywiste gesty, niestosowną dynamiczność ruchu i nieprzewidywalną dysharmonię nie/równowagi (w książce znajdują się kadry z tego wideo). W tym samym budynku zrealizowałam także pracę *Morgue Ginnastic*, fotograficzną sekwencję ruchów własnego już ciała w piwnicach tego samego budynku, w którym znajduje się Mauzoleum Gottwalda. Sala ta zawiera inscenizacje w szklanym sześcianie, opowiadające balsamowanie i etapy konserwowania ciała byłego prezydenta. Wykonywane przez mnie ćwiczenia gimnastyczne zwizualizowane zostały jako seria zdjęć poklatkowych, fotografie odbicia w szybie tego szklanego sześcianu, dające złudzenie bycia wewnątrz niego, na umieszczonym tam i przykrytym prześcieradłem hipotetycznym ciele. Wykonywane ruchy dawały pełne spektrum podnoszenia się i opadania ciała, gimnastycznych ćwiczeń szkolnych wykonywanych wobec sąsiedztwa mumii dawnego dygnitarza i przedziwnej instalacji z obecnej tam wystawy, mającej edukować o procesie rozkładu ciała i (daremnych) próbach jego odwrócenia.

Inne pokazywane w ramach open-studio prace to drukowane ręcznie przez kserografię flagi – *Pinokio Girl-Teacher* oraz *Pionier Girl (Tongue)* bazujące na fotografiach-illustracjach znalezionych w rezydencjalnej pracowni (1) oraz w ulicznej witrynie (2), przedstawiających elegancką kobietę z wydłużonym nosem i mniej elegancką harcerkę z wystawionym językiem. Dyscyplinowanie zostaje tu skojarzone z kłamstwem i ukryciem prawdy lub przeciwnie, z ostentacyjnym wygłupem dziewczyny, znalezionym przeze mnie w jednej z witryn harcówki na Žižkovie.

Praca *Peacefull Eyes* to instalacja ścienna z metalowych obiektów przypominających swoim kształtem oczy. Ich graficzna struktura była w rzeczywistości kratownicą z metalu, wewnątrz której znajdowały się dwa obiekty znalezione, archiwalne gołąbki pokoju drukowane kilkadziesiąt lat temu dla pierwszomajowych pochodów dziecięcych. Obiekty

wiszą na ścianie powyżej wysokości wzroku (jeden z nich jest czerwony a drugi czarny), przestrzennie znajdując się w sąsiedztwie lin zwieszonych od sufitu do podłogi, zaznaczają granicę między graficzną naiwnością formy a graficzną strukturą „więziennej” czy „biurowej” kraty.

W *Ćwiczeniach* znajduje się też papierowy kolaż ze znalezionych archiwalnych flag Czechosłowacji zestawionych w multiplikacji przypominającej budynki szkolne – *Flag School Border*, pokazywany z wykorzystaniem wiatraka jako kompozycja ruchoma. Prosty zabieg odwrócenia i powielenia flag rozmywał ich przynależność. Flagi stawały się abstrakcyjnym szlaczkiem – ciągłą linią prostych, geometrycznych budynków przypominających mur. Ich zwiewna struktura symbolizowała zarówno wykluczającą, jaki i wyzwalającą rolę edukacji tamtych czasów.

Z kolei *One finger doesn't clap (True or Dare)* to praca-instalacja złożona ze stołu, akwarium, trzech dmuchanych obiektów-rąk, jednej w środku i dwóch znajdujących się na zewnątrz szklanego sześcianu oraz ze stosu marchewek typu *baby*, wyglądających jak stos obciętych palców wielkiej dmuchanej dłoni. Praca została wykonana jako odpowiedź na historię partnerki jednego z artystów przebywających wówczas w przestrzeni budynku, która obcięła sobie palec w geście zadośćuczynienia za okłamanie partnera. Gest ten ujęty został jako pokazowo-gablotowy obiekt o nieco muzealnym charakterze. Swoim tytułem przywołuje sentencję „Jedna ręka (palec) nie klaszcze”, jako nawiązanie do napomnienia, języka dydaktyzmu, kontroli i manipulacji, która często pozwala nam uzyskiwać aplauz dla własnych działań. Jednocześnie jego intensywne barwy przywołują szkolne pomoce naukowe. Pozostałe dwie dmuchane ręce (w tym jedna bez powietrza w środku) umieszczone zostały wysoko w przestrzeni studia, tuż nad drzwiami wejściowymi.

W przestrzeni pracowni umieszczona była także makieta książki *Kinderbuch Revolutionäre* – składająca się z około 40 kolaży na zdjęciach znalezionych, puentującej archaiczne kadry szkolnego czy rodzinnego wychowywania w duchu nowej polityczności, oraz makieta-książka *Bez tytułu (It can be in this way)* wykorzystująca znaleziony szablon drukowany w czechosłowackim czasopiśmie. Wykonana za jego pomocą książka odbija za każdym razem jakąś część napisu, tworząc różne warianty tekstu (np. *It can be in his way*). Kontekst owej możliwości zostaje tu często powielony błędnie, a jej hipotetyczna możliwość dość ograniczona.

Wystawa *No more no less* w Zonie Sztuki Aktualnej odnosiła się bezpośrednio do kontekstu szkolnego (galeria funkcjonuje w budynku szkoły, a jej pracownicy bywają tu zarówno kuratorami jak i artystami). Projekt ten miał w swoim założeniu nakreślić absurdalność sytuacji implementowania dozy ćwiczeń dla młodych adeptów (a także samych pedagogów), poprzez konstrukcję toru przeszkód podobnego konstrukcjom wojskowym. Umieszczone na platformie elementy przeistaczały galerię w poligon, w którym kierunek poruszania się wyznaczają prace-instrukcje, prace przepowiadające dalsze ścieżki artystycznej kariery, jej pułapki i chwile poklasku. Pośród rozmaitych obiektów i przeszkód umieszczonych na torze pojawia się film *Eden-First Group Experience (2017-18)* z idylliczną sceną stada wylegających się, równo przyciętych owiec. „Spokój i niewinność tej sielankowej sytuacji kontrastuje z ogolonymi ciałami zwierząt, przypominając jednocześnie o

przymusie, jakiemu zostały niedawno poddane²¹. Tytuł sytuuje scenę w symbolice doświadczenia grupowego jako podstawy współczesnego doświadczenia edukacyjnego.

Drugi obecny w instalacji film, *Pushing light outside the box* (2015) jest nakręconą kamerą 8 mm (tu jako zdigitalizowana wersja) sceną turlania się przez smugę światła pomiędzy ścianami, będącymi w oryginale częścią wystawową König Gallery w Berlinie. Zapis tej nieoficjalnej akcji pokazywany jest tu bez kontekstualnego zaplecza, wykorzystany zostaje jako symbol postawy samotnego przetaczania się, rodzaj ćwiczenia z czołgania się przez rozmaite aspekty funkcjonowania w tym procesie *stawania się* artystką. Nigdy do końca nie wiadomo, kiedy działanie ma sprawiać przyjemność, a kiedy staje się uciążliwe i destrukcyjne. Jak pisze dr Karolina Sikorska w tekście towarzyszącym publikacji, namysł nad tym czasem konstruowania się „podsusza myśl, że już od teraz zawsze będzie nam towarzyszyć przekonanie o niepełnej gotowości, niedostatecznej (auto)dyscyplinie i bezustannym niebezpieczeństwie popadnięcia w powtarzalność i złe przyzwyczajenia”. Wideo było pokazywane także podczas wystawy grupowej *Stretching Space*, Galeria Ina, Budapeszt (2016) oraz na wystawach indywidualnych *No one loves the cowgirl*, w Galerii Łęctwo w Poznaniu (2017) i *Manipure* w Gorzowie Wielkopolskim (2018).

Przechodząc tor-konstrukcję mijamy stosy papierosów oraz zapalek (edycja 200 sztuk) z legitymacyjną podobizną-autoportretem, *Lucifer Match* (2018), na który nałożony zostaje obraz znaleziony (twarz dziecka z wirusem-chorobą), a także wina z etykietami wykonanymi z wzornika Polonu kategoryzującego rozliczne dzieła jako wybitne lub nie. Zapalki, wino i papierosy funkcjonowały jako praca artystyczna w swobodnym dostępie dla tych, którzy odważyli się z niego skorzystać. Wymogi formalne szkoły zakazują spożywania używek na jej terenie, natomiast ich trawestacja oraz wplecenie ich w prace miało zmienić status tego obiektu i jego swobodne użycie w ramach tej instalacji site-specific.

Dodatkowe elementy towarzyszące całości to tor rozbiegowy i skocznia – *Hire the Freak/Shoot The Freak* (komentujący sposób zatrudniania i zwalniania pedagogów-artystów w nawiązaniu do cyrkowo-jarmarcznego hasła-zabawy), tunel z idealnie naciągniętych płócien z dziurą wyciętą przez sam środek obrazu czy seria osiemdziesięciu kserografii do wzięcia, zatytułowana jak wystawa (*No More No Less*), nawiązująca do strategii, jakie można przyjąć w procesie profesjonalizacji własnej kariery czy rozwoju instytucji. Cała platformator przeszkód przypomina makietę, symulację gry w szkołę, w której relacje między poszczególnymi obiektami dopełniają się, tworząc kontekstualną narrację procesu przejścia.

Obecne w kolejnej części prace pochodzą z wystawy *Manipure* zrealizowanej w 2018 roku w MOS ART w Gorzowie Wielkopolskim, bazującej na skojarzeniu dwóch wyrazów: *manualności* (ale i *manipulacji*) z *czystością* (*purness*). Tytuł wystawy odsyła też do skojarzeń z ręczną robotą (często brudną czy męczącą), ale i z wywieraniem wpływu, nieczystą próbą osiągnięcia celu przez wykorzystanie drugiego człowieka. Może być on także wskazaniem na próby szukania esencji w powtarzalności, multiplikacji, ciągłym ćwiczeniu jednego gestu, który tak szlifowany prowadzić będzie do dającej spokój i pewność perfekcji. Praca *Manipure* to dwie przeskalowane maski z czarnej przemysłowej gumy, leżące na podłodze, nachodzące na siebie nawzajem. Ich forma przypomina wycieraczki lub filmowe czarne dziury rzucone na podłogę, które wydają się skrywać coś znacznie większego niż twarz.

21 Fragment tekstu Przemka Sowińskiego do wystawy *No More No Less*, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin 2018.

Maski sąsiadowały z instalacją z trzech wykonanych według własnego projektu metalowych stołów (praca *Subiektywne formy wskaźnikowe* oraz *Education for Sexual Communism*) znacznie różniących się od siebie wielkością. Na dwóch stołach, średnim i większym leżały stosy drobnych elementów gipsowych, na najmniejszym zaś stos form gumowych z których tamte zostały odlane. Te przeskalowane obiekty, symulujące sytuację wzrastania, dorastania wypełnione zostały przez wielokrotnie powielone drobne obiekty. Unaocniają one fascynację fragmentem, pokusą tworzenia kopii, które łatwo poddają się deformacji. Podobieństwa i różnice stają się tu kluczowym aspektem familiaryzacji tej grupy przedmiotów. Prace stawiały pytania o sposoby pielęgnowania, odkrywania i zasłaniania społecznych rytuałów, w ramach których kategoryzujemy ciała, uczymy je współdziałania z innymi i poddajemy szerokiej kontroli.

W ramach rezydencji w betOnest (2017 r.) działałam w przestrzeni dawnej hali fabryki betonu oraz otaczającego ją obszaru, tworząc hipotetyczne konstrukcje wymagowanych klas, nawiązujące do geometrii szkolnego grupowania i systematyzowania. Powstały tam prace z betonu, kamienia i drewna (*Master Art Class*) oraz metalowe konstrukcje (*Playground for Sheeps*). Rezydencja w betOnest umożliwiła mi pracę z instalacjami w większej skali, odgrywaniem hipotetycznych przestrzeni *uszkolnianiania* za pomocą bardziej rozległych konstrukcji oraz ich perspektywicznych ustawień.

Działania z *open studio* w Budapeszcie to m.in. kadr wideo *Dusty Star* ze sceną zamiatania zakurzonej podłogi-mozaiki w bauhausowej zrujnowanej willi. Obecnie w budynku mieści się szkoła dla przewlekle chorych dzieci. Skrót myślowy obecny w tym filmie to skojarzenie ekspansywnej rządowej polityki przeciw bezrobociu, który by chwalić się jego niskim wskaźnikiem przymusza obywateli do brania pracy poza kwalifikacjami zawodu czy profesji – jak mówią - w Budapeszcie wszyscy mają pracę, a bezrobotni nauczyciele sadzą trawniki czy zamiatają ulice. Idea *pracy*, przekształcania materii w służbie idei była także punktem odniesienia dla obiektów związanych z pomnikami (*Unstable*, instalacja z 40 kserografii na ścianie) czy flagami-szarfami (*Work it! Sentences after O. Lipmann*), nawiązującymi do kategoryzacji przysposobień do zawodu Otto Lipmanna dotyczącej jego rozróżnienia pomiędzy zdolnością do pracy (*capacity-to-work*), gotowością do pracy (*preparedness-to-work*) i wolą/chęcią pracy (*willingness-to-work*), ściśle powiązanych są z motywacją i satysfakcją pracownika.

Inne wideo wykonane w ramach pobytu w Budapeszcie, z którego kadry znajdują się w *Ćwiczeniach*, to *Monumenta - Real Life Remains*, nawiązujące zarówno do specyfiki miejsca jak i wcześniejszej pracy *Unstable*. To sfilmowane działanie z modelką w obszarze stacji „Florian Ter” w Budapeszcie, gdzie pośród blokowisk i budek z langoszami wciąż stoją pozostałości antycznych budowli i rzeźb, zachowane w bardzo dobrym stanie choć praktycznie nie chronione przed zniszczeniem. Kobieca postać, której widzimy tylko stopy i fragment odzieży, filmowana jest w pełnym obrocie na kolumnie stojącej pośrodku blokowiska. Pośród plisów sukienki dostrzec można postaci konnego wojska i cesarza Franciszka Józefa, migające w pełnym obrocie postaci. Wideo nawiązuje do dydaktyzmu historii i nieobecności w niej bohaterki, wyłączeniu z pamięci zwykłego życia i codziennych czynności.

W ramach wystawy w galerii sąsiadującej ze studiem pokazałam także pracę *Do you need any help?*, obiekt-zasłonkę drukowaną ręcznie w opracowany przeze mnie motyw

graficzny, którego punktem wyjścia była informacja o tzw. doradcy studenckim, znaleziona wcześniej w jednej ze szkół artystycznych. Zastłonka wpasowana była w okno wystawowe tego miejsca, upodabniając je do znajdujących się w okolicach okien świetlic terapeutycznych czy klubów AA. Trawestacja znaku polegała na jego zwielokrotnieniu i obróceniu (przez co tworzył formę krzyża, podobną logotypom charytatywnych placówek) oraz podmianie oryginalnego tekstu mówiącego o zdrowiu i problemach socjalno-bytowych, na problemy osobowościowe takie jak: *Incoherence (Niespójność, Inkoherencja)*, *Power Abuse (Nadużycie Władzy)*, *Doubts (Wątpliwości)* *Illegal Desires (Nielegalne Pożądanie)*, *Ridiculous Needs (Absurdalne Wymogi)*. Praca odnosiła się do specyficznego kontekstu sąsiednich budynków i lokali.

W ramach open studio pokazywana była także seria rysunków (*Bez tytułu*), tworzonych pastelem i akrylem na papierze (format 50 x 70 cm), przedstawiających swobodne formy szkolnego grupowania (jeden z nich w *Ćwiczeniach*) oraz instalacja *kNOW-Bau* składająca się ze stołu oraz serii plastikowych obiektów z klocków-liczydeł, ułożonych na druku na papierze. Drobne kilkuelementowe konstrukcje przypominały bauhausowe konstrukcje, były wariantami na temat dyscyplinujących form otwartych i zamkniętych, oraz subwersji zabawek edukacyjnych.

W książce pojawiają się także fotografie będące uchwyconymi kadrami z działania i z krótkiego wideo (*Jeszcze bez tytułu*), występuje dziewczynka oraz dziewczyna w bardzo prostej scenerii szkolnej ławki. Odgrywane przez nie sceny, pozy czy gesty takie jak zamyślenia, znudzenie, niezrozumienie, zaskoczenie, czy niechęć i ucieczka zostają zestawione z graficzną animacją nałożoną na obraz w pulsujących konfiguracjach. Strzałki i diagramy połączeń osób i fruujących much, geometrycznych liczydeł czy monet z napisem *No Cash Value* współgrają z bohaterkami, wyświetlając się pomiędzy poszczególnymi scenami. W filmie pojawiają się czarne monety ze znakiem euro, które bohaterka liczy, układa w stosy, rozsypuje i zjada. Praca w skróconej wersji pokazywana była w ramach *open studio* w pracowni budynku Hotelu Polonez w Poznaniu (2018).

Ostatnie strony z książki to kilka fotografii z działania podczas rezydencji w Trebnitz (2017), gdzie pracowałam z tekstem i z drukiem na tkaninie w oparciu o warsztat-rozмовę z obecnymi tam dziećmi i młodzieżą. Warsztat dotyczył języka (grupa trzyjęzyczna, władająca polskim, niemieckim oraz rosyjskim) i określeń ich własnej osoby w obszarze domu, szkoły i przestrzeni społecznych. Opracowane przez nich słowa i teksty znalazły się na cyklu obrazów-ubrań, uszytych przeze mnie i następnie użytych podczas sesji fotograficzno-performatywnej. Prace te traktuję jako wizualny zapis działania z grupą oraz badania języka w kontekście edukacyjnej przemocy symbolicznej.

Pozostałe prace obecne w książce to obiekt *More than Clear* (prezentowany m.in. w ramach wystawy *I am Still Alive*, galeria FWD, Poznań 2017), szarfa *Yes, we can't* (prezentowana podczas festiwalu *Survival*, Wrocław 2018), trzy obiekty z tkaniny i drewnianych kijów *Manimal Watchers* (prezentowane podczas wystawy *Disrupt*, Nowe Miejsce, Warszawa 2017, WGW, współpraca z Galerią Rodriguez), *Dead man sitting* (prezentowana podczas wystawy *Gabinet Prawdziwych Horyzontów*, Galeria Rodriguez, Poznań, 2018), obiekt *Alice in Chains* (pokazywany w ramach open-studia w Schloss Trebnitz), obiekt *Tableau Mort* (pokazywany w ramach wystawy i open-studia *References* w Budapeszcie 2018).

Pozostałe fotografie znajdujące się w książce to sytuacje-tła dla omawianych prac.

W tekście w publikacji dr Karolina Sikorska ciekawie zauważa, że w *Ćwiczeniach* wyraźnie obecna jest sugestia, że „wszystko w sztuce może być ciągłą wprawką, przymierzaniem się do działania, które z założenia ma pozostać nieskończone. Zawieszenie między przymusem doskonalenia (się) i stanem beztroskiej prowizorki wywołuje sytuacje, w których ludzie i obiekty muszą mierzyć się ze swoim stanem, rewidować swoje wyuczone zachowania (zmieniać funkcje). Sięgając po znalezione zdjęcia, instrukcje, podręczniki, i przedmioty czy dokumenty [...] (Agnieszka Grodzińska) wskazuje, że wszystko w artystycznym obiegu może być pożywką do ciągłego treningu, do niekończącego się pościgu z doskonałością, w którym bierzemy udział zawsze w niedopasowanych butach”. To metaforycznie ujęte niespasowanie, nieakuratność wobec momentu tu i teraz jest jedną z ważniejszych kontekstów powstałych prac i wywiadów. Jednocześnie obserwowałam i odczuwałam w odwiedzanych przeze mnie środowiskach sztuki niezwykle silny imperatyw wykorzystania danego i zastanego dla i ku przyszłości, pomimo, a może i poprzez, uwarunkowania, z którymi mierzymy się, aby nie stać się jedynie korepetytorem-reprezentantem systemu reprodukcji, lecz zmierzać w stronę antypedagoga-artysty, postrzegającego pole uczenia sztuki jako miejsce możliwego dialogu czy subwersji dyscyplinujących norm.

Publikacja ta miała na celu uwidocznienie wizualne tropy zbierane w tamtym czasie, w całym spektrum swojej różnorodności medium i materiału, zarówno te drobne, gestualne przemieszczenia, jak i te, z których wyrosły większe, skończone prace czy wystawy. Obie części książki wydały mi się komplementarne by ukazać wielotorowość myślenia i percypowania tematu poprzez działania artystyczne, procesualne czy poszukiwawczo-badawcze. Zarówno *Nawigacje* jak i *Ćwiczenia* oraz przynależna im seria *Classy of an Art Class* są dla mnie podsumowaniem, lecz nie zakończeniem badania nowych perspektyw myślenia o uczeniu sztuki, raczej otwarciem i nakreśleniem pewnego tematu, któremu zamierzam przyglądać się dalej, jednocześnie obok i wewnątrz mojej własnej praktyki artystycznej.

AGNIESZKA GRODZIŃSKA

1.04.2019, Poznań.